STUDII EMINESCOLOGICE
13

Volumul *Studii eminescologice* este publicaţia anuală
a Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu" Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an, cuprinzând lucrările susţinute la Simpozionul Naţional **„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizaţie"**, care se desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu" Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu, şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

13

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2011

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

EDITURA „CLUSIUM”
Director: Corina Mărgineanu-Taşcu

ROMÂNIA, 400174 CLUJ-NAPOCA, str. Stephan Ludwig Roth, nr. 11
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@clicknet.ro

ISSN 1454-9115

Cuprins

Istorie literară

Eminescologia recentă în dezbatere. Recenzii, comentarii, note

Poetică şi stilistică

Note despre vizionarismul prozodic al lui Eminescu (II)

Chris TĂNĂSESCU
(margentoproject@yahoo.com)

Contextul poeziei române din vremea primelor poeme ale lui Eminescu, variatele influenţe occidentale şi mai vechea preocupare – în multe cazuri, mai degrabă manieră sau doar modă – pentru anumite formule prozodice „proaspete” erau descrise pe bună dreptate de Perpessicius, în prefaţa sa la volumul patru al *Operelor* eminesciene, drept „risipă de flori, de stele, de lire şi de amfibrahi, [în care] angelofilia şi demonismul de melodramă erau atât de endemice la epoca aceea şi aerul de familie atât de tiranic, încât se cerea acestor poeţi turnaţi, s'ar fi zis, în serie, un adevărat eroism ca să se degajeze din chrysalidele acestea atât de uni-forme, […] şi să-şi ia sborul” (p. 7). Eroismul lui Eminescu, chiar abia la vârsta sfârşitului de adolescenţă, deşi nu este unic în această privinţă – marele editor dă exemplul grăitor al lui G.A. Baronzi – este cel mai radical, însă. Aşa cum spuneam şi în prima parte a acestui eseu*, radicalismul poetului este unul chiar în sensul etimologic al termenului – merge la rădăcină şi urmăreşte creşterea (şi descreşterea) unui fenomen pe care îl remodelează şi îl conduce mult dincolo de propriile limitări, nu atât prin negaţie şi spirit de frondă sau anarhie, cât prin integrare, absorbţie, „traducere” până înspre cu totul altceva.

Ce vreau să spun? – anume faptul că Eminescu în anumite texte de tinereţe asimilează pletora de „lire şi amfibrahi”

---

* Vezi *Studii eminescologice*, vol. 12, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2010, p. 123-131.

şi de îngeri şi demoni, după care accentuează potenţe neobservate de înşişi practicanţii asidui ai registrului şi, prin rafinare şi extindere, atinge o consistenţă şi o pregnanţă definitiv inovatoare. Mai mult, această consistenţă şi această pregnanţă se înscriu şi participă la conturarea contextului amplu al viziunii sale şi, totodată, marchează un moment de relevanţă reală în context european.

În *O călărire în zori*, Eminescu alternează lungile secvenţe de strofe în amfibrahi cu cele în picior popular. Amfibrahii (ca şi… „lirele”) se practicau din abundenţă în acea vreme şi sigur că printre principalele surse ale tânărului poet erau *O fată tânără* a lui Bolintineanu, cum s-a mai spus, dar şi altele, iar Eminescu începe tot cam pe-atunci să lucreze la primele variante ale poemului *Mortua est*, folosind acelaşi ritm. În ceea ce priveşte, însă, alternanţa de versuri lungi şi scurte – fiecare strofă are doi tetrametri amfibrahici care alternează cu dimetri alcătuiţi dintr-un amfibrah şi un iamb – „A nopţii gigantică umbră uşoară / Purtată de vânt, / Se ’ncovoie tainic, se leagănă, sboară / Din aripi bătând” [şi aşa mai departe] – discuţia, deşi ceva mai lungă, merită, pentru că se va dovedi neaşteptat de lămuritoare pentru contexte dintre cele mai diverse.

Un text relevant aici – ca metrică şi prin faptul că foloseşte elemente folclorice (de decor sau nu) este *Muma tânără*, tot al lui Bolintineanu – „Lăutarii cântă hore graţioase; / Tinerii feciori / Cată după părul fetelor frumoase / Să răpească flori. / Ca dulci fragi de câmpuri albele fetiţe / Dulce rumenesc,”… etc. –, în care poetul diplomat încearcă să aclimatizeze versul alexandrin, în cadrul unei mişcări mai largi în care şi Heliade, atât de admirat de Eminescu însuşi, şi alţii vor să asimileze metrici tipice literaturilor romanice occidentale – italiană şi franceză. Modul de aşezare al lui Bolintineanu aici (versuri cu lungime standard de alexandrin alternate cu pentasilabi), la care Eminescu dă o variantă mult mai articulată şi mai subtilă în poemul în discuţie, are o lungă tradiţie europeană (inclusiv clasică greco-latină) la care vom mai reveni, dar deocamdată vreau să punctez cum cristalizează Eminescu această formă în *O călărire în zori*. La el, versurile

mai lungi au măsură de alexandrin (12 silabe), dar conțin şi bătaie foarte marcată, devenind astfel accentual-silabice („Iar eco îşi râde de blândele plângeri”), iar cele mai scurte au, din nou, măsura celor scurte de la Bolintineanu (5 silabe), însă reprezentând o continuare cu un amfibrah şi un anapest („De junii amanți”). În lumina unei cercetări făcute în publicații anterioare, voi repeta, doar, aici ideea că, deşi poezia noastră cultă a început sub semnul metrului silabic, natura compozită a sunetului limbii a impus rapide virări spre vers accentual-silabic (chiar cu episoade cruciale de vers accentual). Eminescu ştia sau intuia asta de foarte devreme şi de aceea el nu a lăsat modelele silabice să oscileze în confuzia accentelor lăsate să puncteze la întâmplare mişcarea versului (cum se întâmplă la Bolintineanu şi nu numai), ci le-a coagulat de fiecare dată în tipare accentual-silabice, pe care le-a excavat, revitalizat, renovat sau (re)inventat cu o aplicație şi o forță maxime.

Eminescu face cu alexandrinul ceea ce au făcut cândva în poezia engleză Shakespeare şi Marlowe şi din motive similare – şi aceştia doi din urmă, ca mari „muzicieni” ai limbii, au simțit că accentele mai puternice, germanice, ale limbii lor (cum sunt la noi cele balcanice) cer introducerea în versul silabic latin a picioarelor cu accente regulate (lucru început de fapt de mai devreme de Chaucer, dar aici avem în vedere cazul aplicat al alexandrinului). Shakespeare şi Marlowe au ajuns de fapt, până la urmă, să modifice însăşi măsura definitorie a acestui vers, transformându-l din dodecasilab în… eternul pentametru iambic al englezei; Eminescu, aşa cum spuneam în episodul trecut, a avut o relație specială cu iambul şi, parțial prin marea admirație pentru Shakespeare (chiar dacă mijlocită de traduceri), a naturalizat metrul acestuia în mod fundamental în poezia noastră, prin sonet şi nu numai.

Dar paralelele cu poezia de expresie engleză nu se opresc aici. În *Metre, Rhythm and Verse Form*, Philip Hobsbaum citează, la un moment dat, dintr-un cântec popular de secol XVI: „Over the mountains / And under the waves / Over the fountains / And under the graves…” ca exemplificare de… dimetri amfibrahici trunchiați. Acesta este şi metrul versurilor mai scurte din poemul lui Eminescu („Fugarul uşor /… / Al

negurei flor”… „La sânu-i de crin, /… / În păr ebenin”…), ce pot fi citite şi aşa, mai degrabă decât combinaţie de amfibrah şi iamb, mai ales că aceste alternări sprinţare, ce echilibrează balansarea lentă a amfibrahului, anunţă şi pregătesc strofele mai alerte, cu ritm popular – funcţie similară ca în cântul englezesc, aşadar. Hobsbaum îl dă la exemple de poeţi culţi practicanţi ai acestui dimetru *docked amphibrach* (trunchiat) pe John Skelton, bineînţeles, cel care a creat o formă proprie, „skeltonics”, în care răsar versuri retezate îndemânatic, cu picioare variabile sau incomplete şi foarte jucăuşe. Mai relevant, însă, în spaţiul anglofon, mi se pare un text scris în acelaşi an cu cel al lui Eminescu, 1866, de un scriitor cu zece ani mai în vârstă ca el, Thomas Hardy: *The Ruined Maid*, poezie publicată abia în 1901 (cu un an înainte de intrarea „cufărului” Eminescu în posesia Academiei Române), pe care o văd legată de cea a poetului român din cel puţin două puncte de vedere – tonul şi limbajul folcloric, pe de o parte, şi tetrametrul amfibrah care, spre finalul versului, alunecă în iamb (cum se întâmplă în finalul dimetrilor eminescieni); ceea ce le desparte este ironia prezentă în textul englezesc. „“You left us in tatters, without shoes or socks, / Tired of digging potatoes, and spudding up docks; / And now you’ve gay bracelets and bright feathers three!” / “Yes: that’s how we dress when we’re ruined,” said she.”

De altfel, Eminescu a urmărit cu consecvenţă această introducere a iambului în locul picioarelor greoaie (gen amfibrah sau trisilabic în general), lucru evident dacă ne uităm la alte variante pe care le-a încercat pentru naturalizarea alexandrinului. Într-un alt poem de forţă, *Amorul unei marmore* (pe care l-am mai citat cu o traducere proprie în engleză într-o publicaţie americană, vezi bibliografia de la final), acesta devine pur şi simplu hexametru iambic, numai că versul mai scurt din finalul strofelor (îi putem spune adonic, după terminologia clasică, şi voi reveni la asta) este cu un picior amfibrah şi unul nu iamb, ci anapest (configuraţie ritmică desenată de poet pentru exerciţiile sale în manuscrisul 2262 (*Opere*, vol. XV, p. 151). „Oştirile-i alungă în spaimă îngheţată, / Cu sufletu’n ruină un rege – asirian, / Cum stâncelor aruncă durerea-i în-

spumată / Gemândul uragan." În episodul trecut am mai discutat iambul eminescian, acum vreau doar să punctez modul în care acest picior înlocuieşte, cum ziceam, picioare mai lungi sau cum apare pur şi simplu, în mod inedit, în versurile în metru antic. Citez aici cu maximă apreciere studiile lui Traian Diaconescu, cel care a semnalat fenomenul într-un articol din *Studii eminescologice 11*, „*Sara pe deal*. Ritm singular sau vers alogaedic eminescian". Desprind câteva dintre concluziile în care se regăsesc, prin afinitate, inclusiv câteva dintre ideile mele de aici, ca şi din episodul trecut al acestui studiu şi din alte articole:

> Eminescu este un poet orfic care îmbină *ingenium* cu *labor* şi disciplinează imaginaţia sa romantică într-o mirifică *ordo lucidus*, ca un inspirat *poeta doctus*. [...] [El] a inventat, aşadar, un vers cu structură prozodică nouă, compozită, pe care noi îl numim, în limba latină, *versus logaedicus eminescianus*. De ce? Pentru că poetul român a inclus în celulele ritmice nu numai dactili şi trohei, ca în versurile logaedice horaţiene, ci şi iambi. (Diaconescu, 161)

Diaconescu vorbeşte în acelaşi articol şi de prezenţa versului adonic în hemistihurile finale ale versurilor din *Sara pe deal*. Eu vreau însă să abordez puţin mai în amănunt acest subiect. Adonicul este versul care încheie strofa safică, mai scurt decât toate celelalte versuri, ca o coda. Funcţia lui (comparată uneori cu cea a cupletului concluziv din sonetele shakespeariene) este ori una de încheiere, ori de pauză şi/sau de schimbare de ton.

Abordarea mea aici are două componente – în primul rând, propun extinderea conceptului de adonic şi la versurile mai scurte, care dublează fiecare vers în anume poeme (iar câte unul dintre ele, evident, astfel încheie şi strofa), iar, în al doilea rând, să extindem această categorie şi pentru versurile care nu au metrul standard de adonic safic. Eminescu are, din această perspectivă, un ocean de variante de vers adonic: cum am spus, la *Amorul unei marmore*, este vorba de un amfibrah cu un anapest. La *Steaua vieţii*, avem un dimetru amfibrahic trunchiat – iată ultima strofă, care prin adonic anunţă un celebru vers din *Luceafărul* (Felix Nicolau a studiat şi el

revelatoriu de curând avatarurile marelui poem): „O, steauă iubită ce-abia stai pin stele, / Un sfânt ochiu de aur ce tremuri în nori, / Ai milă şi stinge lungi zilele mele – / Cobori, o cobori!”. Este apoi, desigur, adonicul din „Oda în metru antic”, care e standard safic – un dactil urmat de un troheu: „Singurătății // … / Ne-ndurătoare // … / Apele mării // … / Pasărea Phoenix? // … / Mie redă-mă!”. Putem continua cu exemplele şi variațiunile, dar ca să ne concentrăm la subiect şi să ne uităm şi la alte dezvoltări, revenim la texte ca *O călărire în zori*, unde avem o multiplicare a adonicului care devine vers scurt dublet al celor cu măsură mai lungă. Găsim şi variante în care ritmul versurilor „lungi” este trohaic, dar măsurile rămân la fel ca la *O călărire în zori* (tetrametri alternând cu dimetri). Variațiunile nu se opresc aici, deoarece, de exemplu, în cazul poeziei *Când priveşti oglinda marei*, adonicul este un specimen rarisim de picior cretic (mai există, de fapt, aşa ceva la cineva, în poezia română?!). Deşi manualele de prozodie dau acest picior ca fiind relativ frecvent în anumite piese de folclor romanic, el este rar întâlnit în poezia cultă modernă. În poezia mai familiară mie – cea de expresie engleză, apare, de asemenea, extrem de rar: Alfred Lord Tennyson l-a folosit în *The Oak*, iar dintre romantici îl găsim o dată sunând hipnotizant şi panic la profeticul Blake, „Sound the flute! / Now it’s mute; / Birds delight / Day and night” sau comic-pedant la Coleridge – „First and last being long, middle short, Amphimacer”. Iată bijuteria eminesciană pe care nu mă pot abține să o citez în întregime:

Când priveşti oglinda mărei,
        Vezi în ea
Țărmuri verzi şi cerul sărei,
        Nor şi stea.
Unda-n plesnetul ei geme
        Şi Eol
Sună-n papura ce freme
        Barcarol.

Un minut dacă te-i pierde,
        Tu, măcar,

Sub noianul mării verde
          Şi amar,
Colo-n umeda-i pustie,
          Ca-n sicriu,
Te-ai simţi pe vecinicie
          Mort de viu.

Vezi pe buza mea pălită
          Un surâs,
Vezi pe fruntea-mi liniştită
          Dulce vis,
Şi al luncei vânt de vară
          Călduros
Cântă-n lira mea amară
          Lănguros.

De-ai pătrunde c-o privire
          Al meu sân,
Să vezi marea-i de mâhnire
          Şi venin,
Ai cunoaşte-atuncea bine
          Traiul meu:
Suflet mort, zâmbiri senine –
          Iată eu.

Tonul e tineresc şi jucăuş, dar cu o bună gradare – mergând dinspre descriptivul tabloului spre pateticul subiectivizat şi autoironic; lucrul asupra limbii marchează această evoluţie – superba eufonie şi modelarea modernistă aplicată verbului „a fremăta” din „sună-n papura ce freme” sunt împlinite de neaşteptatul adverb care invită brusc şi ludicul, şi ironicul prin extravaganţa sa veneţiană – „barcarol”. Pustietatea din adâncuri ce e descrisă aparent oximoronic şi e sonor încadrată atât de sugestiv de fricative şi lichide – „[…] *Ş*i ama*r* / Co*l*o-n *umeda pustie*, / Ca-n *s*ic*r*iu” – pregăteşte paradoxul deopotrivă de sfâşietor şi de autopersiflant din finalul strofei: „Te-ai simţi pe vecinicie / Mort de viu”. Accentul moldovenesc aplicat neologismului din finalul penultimei strofe, „lănguros”, nu e numai pitoresc, ci marchează, de fapt, perfecţiunea corespondenţei sonore cu cuvântul cu care rimează – vocalele sunt

identice, inclusiv ca ordine, iar consoanele sunt câte trei identice – *l, r* şi *s* (din nou două lichide şi o fricativă!) – şi câte două foarte îndeaproape înrudite – *c* şi *g* velare, iar *d* şi *n* dentale. Efectul este de ecou şi de prelungire mlădioasă, melodioasă, curgătoare în valuri. „Călduros / … / Lănguros…" Aceste eufonii multinivelate anticipează ecoul mai sec, cu sunet spart în hău şi brusc depersonalizator (căci nu zice „iată-mă"), din nou comic şi dureros, de la final – „Traiul meu / … / Iată eu".

Acelaşi ecou – mai plin, prin sunetele din jur şi prin patetismul accentuat şi susținut de refrene – marchează undeva şi deja citata poezie „Amorul unei marmure" – „Nimic, nimica *eu*". Viziunea pustiului suboceanic cu sunetele lui specifice, care contrapuncta acolo eul mort de viu, aici devine cea a unicității deznădăjduite, separate (şi) de divinitate, osatura sonoră venind prin rima „Dumnezeu" – „eu". Ea declanşează o explozie de patetism prin paralelisme sintactice şi anaforă: „Nimic, nimica eu. // Nimica, doar icoana-ți care mă învenină, / Nimic, doar suvenirea surâsului tău lin / Nimic decât o rază din fața ta senină, / Din ochiul tău senin". În acest ultim catren, însingurarea absolută (ca temă majoră) se manifestă şi prin arhitectura rimelor şi a celorlalte mijloace eufonice – „învenină" e tradus, prin permutarea sunetelor, în „suvenirea", şi, deşi rima e încrucişată, finalul celui de-al doilea vers reprezintă o pararimă tot cu „învenină", prin „lin". Vocea redă exasperarea şi lipsa oricărei ieşiri sau mângâieri prin rotirea aceloraşi sunete într-o măcinare ce exilează alteritatea (inclusiv cea fonetică) şi bate maniacal pasul pe loc. Al treilea vers rimează cu primul, „învenină" – „senină", dar în al patrulea, deşi se respectă rima cu al doilea, se foloseşte acelaşi cuvânt ca în al treilea, doar că la masculin: „învenină" – „lin" – „senină" – „senin". Nu este nici pe departe o neglijență, ci o strategie care recurge la asemenea repetiții inclusiv la distanțe mai mari. Versul final al strofei a treia este „Gândirile de foc", dar epitetul se repetă peste patru strofe, tot în versul adonic – „Un ocean de foc". Repetiția amplifică tribulația personajului liric, iar partitura de rime agravează şi abstractizează dicțiunea, de la „joc" în primul caz, la „noroc" în al doilea. Jocul

refrenelor şi al redundanţelor este aşadar urmărit atât la nivel lexical, cât şi sonor. În manuscrisul 2261 (*Opere*, vol. XV, p. 153), Eminescu vorbeşte despre rimele cantabile, definindu-le ca fiind cele ce se termină în „licvide", unde adaugă pe lângă *l* şi *r* (singurele autentic lichide în fonetica noastră) şi pe *m* şi *n*. Tot acolo dă şi exemplele în oglindă, de rime necantabile, i.e. cele terminându-se în p şi t şi, într-adevăr, găsim ilustrarea în finalul poemului, la chiar ultima rimă, ce vine cu sunetul de „harfă spartă", în contrast crud faţă de rima penultimă, şi fluentă şi melifluentă: „Şi pasu 'n urma-ţi sboară c'o tainică mâ*nie*, / Ca un smintit ce cată cu ochiu 'ngălben*it*, / Cu fruntea 'nvineţită, cu faţa cenu*şie* / Icoana ce-a iub*it*". Acest plesnet sec în *t* este anticipat de strofa penultimă, unde rimele sunt chiar prea cantabile, la un mod la care se prefigurează declamaţiunile de mai târziu ale lui Rică Venturiano (Mihai Zamfir scria de curând că unele personaje caragialiene vorbesc de-a dreptul în parodii) către nedumerita Veta, intempestiv în miez de noapte: „Căci te iubesc, copilă, ca zeul nemurirea, / Ca preotul altarul, ca spaima un azil; / Ca sceptrul mâna blândă, ca vulturul mărirea, / Ca visul pe-un copil". Subiectul depăşeşte tema noastră de aici, dar voi reveni în altă parte la prozodia lui Caragiale – cea a versurilor (din piese, în principal) şi, mai ales, cea a dialogurilor şi discursurilor (celor politice în mod revelatoriu, dar nu numai) din teatrul său: vom găsi acolo realităţi extrem de grăitoare privind ritmurile specifice românei dezvăluite de nebănuitul poet în proză / performer care a fost Caragiale. Legăturile poemului eminescian cu dramaturgia, pe de altă parte, sunt inclusiv de natură biografică, căci, după cum explica G. Bogdan-Duică în 1931 (citat de Perpessicius), „marmura" era frumoasa actriţă Eufrosina Popescu, steaua din „piesa franceză" *Les filles de marbre*…

Finalul în rimă „necantabilă" este cel care a prevalat în varianta publicată şi în altele de manuscris faţă de alte soluţii, printre care o vedem pe cea din poemul *Horia*, oprită la două terţine, care sunt ilustrarea perfectă a normelor de cantabilitate (prin rime şi alte eufonii, în principal aliteraţii de toate poziţiile în „licvide") din manuscrise. Înţeleptul inovator a renunţat, însă, la aceste impresionante realizări de virtuoz în

favoarea celor care, deşi mai discrete, îi respirau plenar poetica specifică proiectului: „Ast-fe*l* ca î*n* og*l*i*n*da du*r*e*r*i*l*o*r* pustie / S'o văd şi *m*ai fru*m*oasă, u*n* gâ*n*d de vese*l*ie / Un zâ*m*bet fără țe*l* // Şi eu, tâ*m*pit şi vâ*n*ăt sub stâ*n*ca despe*r*ă*r*ei / Să pa*r* pe lâ*n*gă dâ*n*sa cu spai*m*a *r*ăzbu*n*ă*r*ei / Sata*n* şi Gab*r*ie*l*".

Această tehnică sonoră – legată de criteriile autostabilite, de muzicalitate – e dusă la perfecțiune în *Mortua est*, poezie începută în aceeaşi perioadă cu cele de mai sus, dar definitivată în 1871, când a fost trimisă de la Viena, în februarie, urmând să şi apară în „Convorbiri literare" în martie.

O, moartea e-un chaos, o mare de stele,
Când vieața-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Când vieața-i un basmu pustiu şi urât. –
… …
Ş'atunci de-a fi astfel… atunci în vecie
Suflarea ta caldă ea n'o să învie,
Atunci graiu-ți dulce în veci este mut…
Atunci acest înger n'a fost decât lut.

Şi totuşi, țărână frumoasă şi moartă,
De racla ta razim eu harfa mea spartă
Şi moartea ta n'o plâng, ci mai fericesc
O rază fugită din chaos lumesc.

În prima dintre strofele citate mai sus, avem o magistrală ilustrare a trecerii – conform poeticii încarnate în mare şi în detaliu – de la cantabil la necantabil la nivelul rimelor, după care, în penultima strofă, avem contrast între rimele vocalice, foarte deschise, şi cele necantabile, cu trecerea de la unele la altele prin aliterații în lichide; pentru ca, în sfârşit, în ultima strofă, rimele necantabile să capete un temporar halou aliterativ şi vocalic, asta însă doar cât să pregătească partitura de încheiere, cu rimele aproape mute, ce înfundă fricativele în piedica velarelor.

Pentru a reveni la *O călărire în zori*, iată într-una dintre strofe ilustrarea atât a principiului cantabilității, cât şi a tehnicii observate la „Amorul unei marmore", cea prin care rimele se multiplică uneori în serie, păstrând aceleaşi ter-

minaţii, la care se mai adaugă doar câte un sunet. Diferenţa e că, în timp ce la *Amorul...* aveam inclusiv repetarea aceloraşi cuvinte cu flexiuni diferite, tocmai pentru a exprima blocajul, împietrirea şi deznădejdea, la acest poem avem variaţiuni treptate şi delicate ce evocă atât balansul galopului, cât şi pervaziva atmosferă erotică. Aici avem variaţiunea de rime în *-in*, *-ină*, la rândul lor complinite de echivalentul lichid, *ire*: „De-ai fi noapte – aş fi lumină / Blândă, lină, / Te-aş cuprinde c'un suspin; / Şi în nunta de iubire, / În unire / Naşte-am zorii de rubin". Puternica imagine, dar şi construcţie sintactică, „Naşte-am zorii"..., reprezintă un punct de forţă inserat cu mare curaj de tânărul poet abia în varianta publicată şi absentă în manuscrise, în timp ce o altă îndrăzneală, mai spre sfârşitul poemului, s-a dovedit, cred, mai puţin inspirată, deşi comparabil de „obraznică" verbal – „Şi-l *confie* câmpului"...

Iată, însă, o strofă de capodoperă, unde toate cele enumerate mai sus (inclusiv îndrăzneala juvenilă, care de fapt nu l-a părăsit niciodată, doar că a căpătat rotunjime echilibrată şi contur aferent) converg formidabil: „Iar râul suspină de blânda-i durere / Poetic murmur, / Pe-oglinda-i de unde răsfrânge 'n tăcere / Fantastic purpur". Şi aici, poetul orchestrează minunat cantabilitatea lichidelor covârşitor prezente, numai că atât aliteraţiile respective, cât şi rimele, sunt susţinute acum de o recurenţă unică a asonanţelor în *a*, *e* şi, în proporţie iarăşi covârşitoare, *u*. La toate acestea se mai adaugă structura de ecou a cuvintelor ce constituie rima a doua, amplificată şi ea de asonanţă (şi aliteraţie în aceeaşi consoană care apare şi în rimă, *r*): „murmur... purpur"... Câtă adâncime amplă şi, totodată, vibraţie intimă în această strofă. Interesant este cum poetul împinge ecoul chiar mai departe, prin intermediul schemei metrice a versurilor „adonice" (amfibrah cu iamb sau dimetru amfibrahic trunchiat), care ne cere nu să recităm *mùrmur* şi *pùrpur*, ci mai degrabă să incantăm: *murmùr... purpùr...* Pe lângă prelungirea extatică a ecoului, acest artificiu (căruia Perpessicius i-ar fi zis necongruenţă între accentul metric şi cel tonal, văzându-l mai degrabă ca stângăcie sau sofisticare de tinereţe, dar căruia astăzi poate ar fi mai limpede să-i zicem pur şi simplu accent metric diferit de cel din limba

vorbită) are şi avantajul de a desface cuvântul „purpur" „în oglinda-i" proprie şi apoi a-l recompune, prin emfază, în „pur"…

Aceste jocuri şi ecouri participă multinivelat la fenomenul complex al ritmului, care pleacă de la, dar nu se reduce la metru (ba, în cazul versului liber, se şi dispensează, evident, de acesta, ceea ce nu înseamnă, însă, că versul liber nu are, când e scris bine, ritmurile lui!), lucru atât de clar sesizabil atunci când comparăm *O călărire în zori* cu *Mortua est*, ambele texte având ca metru de bază tetrametrul amfibrahic, dar variaţiuni ritmice şi dezvoltări atât de diferite, încât sunt două universuri cu viaţă complet distinctă. Metrul însuşi are variaţiunile lui, fie prin substituţii ale altor picioare (anapestul la final de vers, în loc de amfibrah, la *Mortua est*), fie prin „adonici" adăugaţi ca dimetrii din celălalt poem, dimetri faţă de care Eminescu are o politică mult mai strictă decât clasicii europeni citaţi mai sus, ca Skelton şi alţii, prin asta fiind, de fapt, un precursor al unor moderni şi chiar contemporani la fel, foarte riguroşi în materie. În engleză, dimetrilor amfibrahi de care vorbeam mai sus le-au trebuit mult mai mulţi ani să ajungă să aibă substituţii iambice consecvente, la care neastâmpăratul Eminescu a trecut dezinvolt (după cum arătam mai sus, vorbind de adonicii săi, de iambii din *Amorul unei marmore*), nelăsând nicio uşă neîncercată, ba chiar combinând cărările între ele (vorbeam în episodul trecut de magistralul experiment reuşit al interacţiunii între versuri iambice şi amfibrahe în „Oricât de mult am suferit") şi făcându-le să dialogheze. Abia în secolul 20 avem un poet de limbă engleză cu statură majoră care scrie în mod consecvent şi supravegheat în dimetri iambici – americanul J.V. Cunningham (1911-1985): „Your book affords / The peace of art, / Within whose boards / The passive heart // Impassive sleeps, / And like pressed flowers, / Though scentless, keeps / The scented hours…" În versul „and like pressed flowers" avem un joc al accentelor similar cu cele practicate de Eminescu atunci când caută efecte rezultând din interacţiunea ritmului limbii cu schema metrică – la american, prin transformarea celor doi iambi într-un piric şi un spondeu (picior care apare şi în însemnările de prozodie

eminesciene), care sugerează presiunea acumulărilor apăsate, în timp ce la Eminescu, cum vedeam mai sus, jocul are efect contrar, eteric. Iată, într-o poezie mai târzie (*Lectura*), tot un efect contrar celui urmărit de american, prin eliberarea accentelor. „Citeam pe-o carte veche, / Cu mii de negre gânduri / Şi literile 'n rânduri / Prinsese a juca". Trimetrii iambici nu caută presiune la Eminescu, aici cartea nu rămâne un ierbar strivit ca la Cunningham, ci una pe care rândurile şi gândurile încep dintr-odată să joace delirant – efect care cere, dimpotrivă, suspendarea unor accente metrice. Dacă urmărim evoluția accentelor mediane, observăm slăbirea lor gradată de la un vers la altul, de la foarte marcat – în „carte", la marcat – în „negre", la slab – a treia silabă din „literile", la (aproape) inexistent – pe particula „a" din „a juca". În timp ce dimetrul lui Cunningham tindea spre vers cu trei accente, trimetrul lui Eminescu se descentrează („joacă") gradat spre dimetru. O altă „carte" de-ale poetului român devine, tot aşa, mai uşoară în noapte, dar, de data asta, nu în mod amețitor halucinant, ci mareic, cuprinsă de vântul duhului lunar. „Se îmflă dinainte-mi / De vânt deschisa carte / Şi literele-i moarte / În lună joacă clar" (*Stam în fereastra susă*). Aici, accentele mediene ale versurilor alternează, ca şi undele de la lună, de la slab, pe prima silabă a lui „dinainte", la marcat, pe prima silabă din „deschisa", la slab din nou, pe a treia silabă din „literele", la, în final, foarte marcat pe „joacă" (în ultimul vers, toate cele trei accente metrice fiind, de fapt, puternic marcate). Spre diferență de poemul precedent, aici nu e un joc al imaginii duse-n imprecisul gândurilor, ci un joc al imaginației, care vizează lucidul cosmic.

Jocul versurilor cu măsură scurtă este, cum arătam mai sus, cu atât mai divers cu cât ele joacă rol de adonic. În episodul trecut, vorbeam de un asemenea joc, care făcea ca în fiecare strofă „adonicul" inițial, adică al doilea vers al strofei – trimetru iambic –, să devină la finalul acesteia trimetru amfibrahic. Era prezentă astfel, spuneam, în acel poem, (şi) o variantă inedită de metru comun (metrul european medieval al baladei, cu alternări de tetrametri şi trimetri iambici, folosit până în modernitate). Există la Eminescu, desigur, şi variante

standard de metru comun, chiar printre poeziile sale cele mai populare – *Pe lângă plopii fără soț*, *Ce e amorul* etc. Însă, dacă e să vorbim de versiuni nestandard, atunci *O călărire în zori* poate fi citită ca o variantă (dublu distilată) de metru comun – piciorul e amfibrahic, nu iambic, iar versurile scurte sunt dimetri şi nu trimetri, ce-i drept, însă, cu măsură comparabilă cu cea standard, grație mărimii picioarelor. E valabil şi pentru *Amorul unei marmore*.

Abordarea mi se pare îndreptățită, deoarece există încercări la Eminescu de a scrie o variantă amfibrahică de metru comun din aceeaşi perioadă, dacă nu încă dinainte de aceste poeme. Avem, de pildă, *Ondina*, din perioada 1866-69, „fantasie" cu limbaj şi atmosferă asemănătoare poemelor de mai sus şi care are în primele patru versuri ale fiecărei strofe (mă refer la unul dintre tipurile de strofe din poem, căci sunt cinci tipuri!) alternări de tetrametri şi trimetri amfibrahici – „L'al orelor zilei şirag râzător / Se 'nşir cele negre şi mute / Ce poartă în suflet mistere de-amor / Pălite, sublime, tăcute". Dacă analizăm apoi metrica celorlalte versuri ale strofei – „Şi noaptea din nori / Pe-aripi de fiori / Atinge uşoară, cu gândul, / Pământul" – descoperim şi doi dimetri cu schema prozodică a dimetrilor din *O călărire în zori* – „Şi noaptea din nori / Pe-aripi de fiori" constau fiecare dintr-un amfibrah şi un iamb. Cele două poeme au şi formulări uneori (aproape) identice – „Roz-alb'auroră, cu *bucle de aur* / Sclipinde 'n rubin, / Revarsă din ochii-i de lacrimi *tezaur* / Pe-al florilor sân;" respectiv „Ondină, / Cu ochi de dulce lumină, / Cu *bucle* ce 'nvălue 'n *aur* / *Tesaur!*"

Toate aceste înrudiri metrice şi de limbă ne îndreptățesc să presupunem că poemele au o geneză comună, ba chiar, dată fiind structura strofelor descrisă mai sus, că unul e dezvoltarea celuilalt sau că celălalt e o contragere a (sau posibil episod al) celuilalt. Personal înclin spre a doua posibilitate şi văd strofa din *O călărire în zori* ca o contragere a celei din *Ondină* (de fapt, există într-o secțiune a fantasiei un tip de strofă ce poate fi stadiul intermediar: „Mână dar coardele unele 'ntr'altele, / Mână-le lin. / Căci ca în sufletu-ți n'a găsit altele / Regele Lin"), ceea ce întăreşte şi posibilitatea ca această configurație

(ca şi cea din *Amorul unei marmore* şi altele asemenea) să fie o sinteză *sui generis* de metru comun (cu picioare diverse) şi versuri adonice (din nou, în sensul improvizatoric eminescian, cu picioare neconvenţionale). Şi chiar dacă admitem ipoteza complementară (pe care aş încuraja-o azi ca practică poetică), anume că strofa aceasta a fost ea ramificată proteic în strofele mai ample din „fantasii”, aceste ramificări implică oricum o conlucrare (chiar dacă nu o fuziune) şi uneori chiar o convergenţă între metrul comun şi adonicele eminesciene.

Ar mai fi aici o remarcă de făcut în legătură cu folosirea amfibrahului de către Eminescu în măsuri de metru comun. Tetrametrul amfibrahic este puternic reprezentat în poezia populară rusă, însă în poezia cultă, în secolul 19 avem un singur poem scris în alternări de tetrametri şi trimetri amfibrahici, *Teon şi Eşkin*, al lui Jukovsky, apărut în 1814. Probabilitatea unei filiaţii de acolo la Eminescu este foarte mică, dacă nu inexistentă, însă trebuie subliniată o anumită paralelă interesantă cu un alt poet rus, Viaceslav Ivanov (1866-1949). Când am vorbit în altă parte (v. bibliografie, articol „Viaţa Românească”) despre anumite forme specific româneşti şi am definit acolo un sonet românesc, formă creată de Eminescu şi apoi practicată şi de alţii până azi, am găsit printre puţinele exemple de practicanţi (cel mai probabil prin coincidenţă, bineînţeles) în alte literaturi ale acestei forme şi pe rusul Ivanov. Acum ne întâlnim din nou cu el, însă ca poet-traducător, în particular traducător al lui Novalis. Subiectul este foarte amplu şi plin de alambicuri, Ivanov practicând o traducere „nepermis” de originală, în care ajunge uneori să îşi citeze şi să însereze (aproape inobservabil) propria poezie ca parte integrantă a traducerii, să o infuzeze, prin ambiguităţi şi eufonii, cu misticism ortodox rusesc etc. Dar relevant pentru noi aici este să notăm, doar, exemplul traducerii sale după al treilea dintre *Imnele nopţii*, original în proză pe care Ivanov a ales să îl traducă în… tetrametri şi trimetri amfibrahici. Nu putem acum suspecta nici influenţa lui Eminescu asupra lui Ivanov, după cum nici mai devreme n-o puteam suspecta pe a lui Jukovsky asupra aceluiaşi Eminescu. Dar curajul celor doi poeţi şi pofta de a reforma forma sunt similare, deşi raţiunile

sunt diferite. Rusul se baza pe memoria „auditivă" a cititorului său, care urma să recunoască şi poate chiar să savureze (conştient sau nu) tiparul celebru al lui Jukovsky în această redare nonconformistă a lui Novalis, în care el inciza propria sa cultură şi poetica personală, în timp ce românul încerca să deformeze şi să reformeze drastic formele care circulau în limba sa şi să formeze un auz nou, deopotrivă proaspăt şi deschis la improvizații riguroase, pe de o parte, dar şi rafinat ca repozitoriu al moştenirilor clasice greco-latine, folclorice româneşti şi modern occidentale, pe de altă parte.

Posibilele paralele sau chiar conexiuni ruseşti nu se epuizează aici. Ba tocmai acum pot începe adevăratele surprize. Vladimir Nabokov vorbea la un moment dat de un „cântec moldovenesc", scris de Puşkin în tetrametri amfibrahici, care ar fi fost tradus în româneşte ca *Şalul negru* şi ar fi cunoscut o popularitate semnificativă în spațiul românesc ca pseudo-folclor. Condiționalul trecut îi aparține lui Nabokov, noi însă putem spune cu siguranță că da, *Şalul negru* a apărut într-adevăr în română, în „Curierul de ambe sexe", numărul 6 din 1836, cu autorul semnalat a fi Puşkin, iar „traducția" fiind semnată de Constantin Negruzzi. Există, într-adevăr, şi celebrele cântece lăutăreşti din seria *La şalul negru* (de neuitatul Dona Siminică şi alții), în care textul din „Curierul..." suferă tot felul de metamorfoze. Negruzzi a păstrat piciorul amfibrah al originalului, plus că există în fiecare strofă şi câte un vers mai scurt, amfibrah cu iamb, întocmai ca, mai târziu, la Eminescu. Iată o strofă în care personajul liric aleargă călare, imagine ce e posibil să fi devenit de aici dominantă în poemul eminescian: „Pe calul meu ager sării cu grăbire, / Şi lăsându-i frâul ca vântul zburam, / Nu simțeam durere, nici compătimire, / Ca piatra eram. / O negură ochii îmi păinjini, / Şi înghețul morței inima-mi slei." E, iarăşi, posibil ca la originea versului „Ca Eol ce zboară prin valuri şi țipă" să fi stat (şi) acest „lăsându-i frâul ca vântul zburam".

Dar sigur că tema şi atmosfera poemului eminescian sunt cu totul altele decât cele din Puşkin/Negruzzi, legate de o paradigmă ce merge în Antichitate până la Ovidiu şi cu origine apropiată modernă în metamorfozele amoroase ale lui Mistral

din *Mirèio*, „Cântul lui Magali”. Structura strofelor din *O călărire în zori* este mai apropiată de cea din *O Magali, ma tant amado*, unde există câte două versuri scurte, majoritatea de cinci silabe, iarăşi, ca la Eminescu şi, în plus, o seamă de termeni metaforici coincid (chiar dacă dezvoltarea poetului român e diferită, mult filtrată), inclusiv, din nou, vântul, care o poartă pe frumoasa fată peste ocean: „O Magali, se tu t’envas / Alin is Indo, / L’auro de mar iéu me farai, / Te pourlarai!”

Aşadar, e foarte probabil ca Eminescu să fi fost inspirat de Puşkin/Negruzzi în chiar tabloul fugii călare şi în anumite chestiuni formale, mai ales în alegerea amfibrahului ca picior al versului, dar, în mod caracteristic, el a turnat aceste elemente în creuzetul temelor clasice şi occidentale (tragedia orientală a devenit aubade, călărirea e o metamorfoză… în zori) şi le-a restructurat spre o formă deopotrivă mai cristalizată şi mai improvizatorică, modalitate ce i-a permis să acomodeze şi influenţe de „non-pseudo” folclor românesc. Şi iarăşi caracteristic pentru el, acest „experiment” (s-)a integrat într-un proiect mai amplu, de dezvoltări şi sinteze, de la *Amorul unei marmore* până la *Mortua est* şi mai departe.

În manuscrisul 2275B, reflectând asupra a două teorii cosmologice, poetul concluzionează, subliniind: „Nu idealism şi realism – monism şi pluralism, iată adevăratele *antiteze*”. Antiteza se rezolvă de fapt în poetica sa, copleşitor monistă prin puterea de integrare şi prin viziunea imperturbabilă, dar şi irepresibil pluralistă prin neostoita asimilare, reformulare şi chiar inventare de tradiţii şi forme.

Bibliografie critică selectivă

Diaconescu, Traian. „«Sara pe deal». Ritm singular sau vers alogaedic eminescian” în Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu şi Lucia Cifor, coord. *Studii eminescologice 11*, Cluj: Clusium, 2009: 151-162.

Hobsbaum, Philip. *Metre, Rhythm and Verse Form*. London: Routledge, 1996.

Nicolau, Felix. *Codul lui Eminescu*. Bucureşti: Victor, 2010.

Perpessicius. „Introducere” în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, Bucureşti: Editura Academiei Române, 1952: 3-14.

Pushkhin, Aleksandr, trans. Vladimir Nabokov. *Eugene Onegin. A Novel in Verse.* Vol II: *Commentary and Index*. Second Revised Edition. Princeton NJ: Princeton University Press, 1990.

Tanasescu, Chris. „The Graph Poem (Four Poems and a Note on the Poetics)” pe blogul Jerome Rothenberg, *Poems and Poetics*, 6 martie 2011, http://poemsandpoetics.blogspot.com/2011/03/chris-tanasescu-graph-poem-four-poems.html, accesat 3 apr. 2011.

Tanasescu, Chris. „Mijloace prozodice de construire a sensului prin sunet; despre câteva forme poetice româneşti” în *Viața Românească*, no. 4, 2009, http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/63_viata-romaneasca-11-12-2009/28_eseuri/496_mijloace-prozodice-de-construire-a-sensului-prin-sunet-despre-cateva-forme-poetice-romanesti.html, accesat 8 apr. 2011.

Turco, Lewis. *The Book of Forms. A Handbook of poetics*. Third Edition. Hanover aand London: University Press of New England, 2000.

Wachtel, Michael. *Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*. Madison: University of Wisconsin Press, 1994.

Zamfir, Mihai. „Ion Luca Caragiale 1852-1912” în *Viața Românească*, nr. 1-2, 2011, http://www.viataromaneasca.eu/articole/43_clasici-revizitati/785_ion-luca-caragiale-1852-1912.html, accesat 7 apr. 2011.

Abstract

(Notes on Eminescu's Prosodic Visionarism [II])

The article continues the previous installment in analyzing the consistency of Eminescu's prosody with his vision on literature and the world. This time starting from some of his youth writings (but now and then quoting from latter ones as well), the paper tackles matters such employment of the amphibrach and stanzaic reshuffling and innovation, by drawing parallels to or identifying influences from various lyric traditions, from Graeco-Latin classic poetry to the Provencal aubade, from English Romantic and

American contemporary to Symbolist Russian. Throughout these analyses, Eminescu's stature looms even larger as most ingenious and wide-spanning poet-integrator of world literature, while also an ever fresh and restless formal and virtuoso innovator and improviser.

Antropomorfism. Discurs parodic şi funcţii ludice

Traian DIACONESCU

Poemele ludice scrise de Eminescu sunt puţine[1], iar cercetarea acestora este săracă[2]. Poemul *Antropomorfism* reprezintă cea mai reuşită creaţie ludică eminesciană. A fost scris în anul 1875 şi a fost citit la una din întrunirile Societăţii „Junimea" care promova nu numai literatura înaltă, sub forme varii, ci şi lucrări ludice, de la vorbe de duh şi epigrame la anecdote, naraţii slobode şi scenete comice.

Pentru a urmări mai lesne studiul nostru referitor la configuraţia parodică a poemului *Antropomorfism*, ne vom referi, selectiv, la următoarele probleme: 1. Stadiul cercetării; 2. Arhitectura melodramatică; 3. Naraţie şi metanaraţie; 4. Personaje parodice; 5. Tonalităţi şi funcţii ludice; şi, în sfârşit, 6. Semnificaţii socio-literare.

---

[1] Eminescu a scris parodii în limbaj homeric. Menţionăm poemele *Mitologicale* şi *Prescurtare din Odiseea*. Acesta din urmă reflectă, în limbaj epopeic, realităţi junimiste. După căderea guvernului Lascăr Catargi (1878), Societatea „Junimea" trece prin multe vicisitudini. Odiseu este Maiorescu, belferii nonbugetari sunt Eminescu, Naum, Bodnărescu. Stilul homeric cu epitete stereotipe este valorificat creator, în sintagme memorabile: „iaşieni cu semitice nasuri", „divinul porcar Pogoros" etc., atestând familiaritatea poetului cu limbajul homeric, dar şi vocaţia sa parodică.

[2] Pentru exegeze referitoare la tema ludică şi la configuraţia metrică a poemului *Mitologicale*, v. Adrian Voica, *Fragmentarium eminescian*, vol. I, Bucureşti, Floare Albastră, 2004, p. 137 şi Traian Diaconescu, *Mitologicale. Hexametrul antic în configuraţii eminesciene*, în vol. *Mihai Eminescu şi antichitatea greco-latină*, Iaşi, Editura Feedback 2009, p. 435. V. şi, îndeosebi, exegeza recentă: Sebastian Drăgulănescu, *Strategii ale comicului în opera lui Eminescu*, Teză de doctorat, Iaşi, 2008.

1. Referitor la poemul *Antropomorfism*[3], exegeții[4] consideră că exprimă alegoric, prin intrigă şi personajele sale, realități cunoscute în mediul cultural junimist. Poemul este compus, credea G. Călinescu, ca „o scriere umoristică şi crunt misogină”, făcută „pentru petrecerea prietenilor de la «Junimea»” şi că, deşi „nu totdeauna încordată ca spirit, cu trivialități care puteau să fie îngăduite în cercul restrâns unde se va fi citit, compunerea este totuşi interesantă ca document psihologic şi pentru elementele sale de cultură” (p. 290). Tot ca poem ocazional, în legătură cu întrunirile Junimii „care sta să facă şi critică serioasă, dar şi să savureze lucrări de umor şi artă”, îl consideră şi D. Murăraşu, care însă adaugă: „Nu este exclus ca intriga din *Antropomorfism*, foarte comună, şi personajele, puține şi bine trasate, să exprime alegoric realități cunoscute pe atunci în societatea ieşeană” (p. 307). În notele privitoare la partea finală a poemului, D. Murăraşu aduce noi detalii. Afirmă că „acel Olimp cu râsete şi glume şi observații învățate este chiar masa sărbătorească a Junimii” (p. 308) şi, mai departe, precizează: „Maiorescu şi alți membri ai Junimii afectau ateismul. Expresia cinică a versurilor lui Eminescu (p. 259-260) este o aluzie la ateism” (p. 308). Privitor la termenii „boieri”, „boierescul” şi „Minunescu” din epilogul poemului, D. Murăraşu glosează astfel: „Parte din membrii Junimii – P.P. Carp, Th. Rosetti, Iacob Negruzzi şi alții erau boieri”. Eminescu, prin cuvântul „boieresc” înțelege „clacă”, adică „o contribuție literară” la masa de petrecere, reprezentând o „poantă fină” scrisă de poetul supranumit, în cercul Junimii, Minunescu.

---

[3] Acest poem se află în ms. 2281, f. 51v-65v. Perpessicius a editat textul poemului în vol. IV, iar notele referitoare la poem se găsesc în vol. V, p. 189 ş.u. Tot în vol. V, p. 190, se află un rezumat în versuri al unei părți din *Antropomorfism*. Fragmente din acest poem a publicat, pentru prima oară în presa românească, criticul Ilarie Chendi, în revista „Sămănătorul”, 3 nov. 1902 şi, apoi, în vol. *Preludii*, Bucureşti, 1903.

[4] G. Călinescu, *Opere*, vol. 12, ediție de Andrei Rusu, Bucureşti, EPL, 1969, p. 290 şi D. Murăraşu, Eminescu, *Poezii*, vol. II, Bucureşti, Minerva, 1982, p. 307 ş.u.

Venerabilii eminescologi G. Călinescu şi D. Murăraşu consideră că poemul *Antropomorfism* este o alegorie. Noi credem însă că acest poem este, evident, *o parodie* în care relațiile alegorice se includ în subtext atât la nivelul substanței cât şi al expresiei. La nivelul substanței, poemul urmăreşte deconstrucția iubirii convenționale, epidermică, romantică, iar la nivelul expresiei subminează limbajul poetic desuet, retoric, mitologizant al vremii. Eminescu se întâlneşte aici cu lumea parodiei lui Caragiale şi premerge astfel atitudinea sa critică, din epoca maturității, atât față de amorul instinctual, cât şi față de limbajul sentimental şi convențional.

2. Poemul *Antropomorfism* are arhitectura unei melodrame. Intriga de amor este simplă şi se desfăşoară într-o poiată[5], în lumea galinacee. Protagonişti sunt o puicuță romantică, o găină schivnicită, un clapon călugărit, un cocoş cavaler, un rival insolent, o bucătăreasă şi zei la ospăț. Puicuța virgină este amorezată. Respinge sfatul matroanei care propovăduieşte virtutea în timp ce, apărată de întuneric, pricăjeşte un bărbătuş nevârstnic, dar şi îndemnurile filozofice ale claponului Chirilă care îşi jertfise bărbăția pentru a studia mai adânc doctrina lui Plato. Romantica puicuță întâlneşte cavalerul trimis de cer, anume cocoşul dominant. Idila este întreruptă de servitoarea Sibylla care alungă cavalerul cu o mătură şi-l face să sufere ca tânărul Werther. Peste puțin timp, moțata timidă îşi împlineşte visul şi îşi desfată mirele săptămâni de-a rândul. Inocenta Veneră cochetează, apoi, cu tineri care o curtează şi provoacă o luptă epopeică între sultan şi un Don Juan, obraznic. Rivalul este ucis şi trupul său de mucenic, purificat de vestala culinară, este servit la masa zeilor. Sultanul arestat studiază codicele penal, iar puicuța visătoare petrece, milostivă, cu tineri berbanți. După o vreme însă, ignorată de cavaleri, se călugăreşte. Dintr-o fierbinte Phrinee, ajunge o monahă bigotă care cugetă la misterele lumii.

---

[5] Poetul cultiva, ironic, pastişa. Versul 1. „În poiana tăinuită ca-n umbroasa zăhăstrie” reproduce, parodic, versul lui Alecsandri: „În poiana tăinuită unde zbor luciri de lună”, cf. I.M. Raşcu, *Eminescu şi Alecsandri*, p. 52.

Poemul *Antropomorfism* reflectă, în cheie parodică, un traseu inițiatic în tainele mirifice ale amorului, de la visul incipient la amorul împărtăşit, coborând, apoi, la iubirea trădată şi la vârsta filozofiei amare. În finalul intrigii, poetul conclude, tragico-ludic, că demonul erotic, întruchipat în femeie, în care noi cătam „gândiri de îngeri" se reduce, în ultima instanță, la un profan act fiziologic. Aşadar, poetul demitizează amorul sacru, devenit convențional, atât la nivel de viziune, cât şi la nivel de limbaj.

3. Structura narativă a poemului este organizată în trepte, sprijinite de scurte dialoguri şi luminate de metanarații. Aceste metanarații ludice, filozofice suspendă temporar acțiunea, provoacă surprize şi pregătesc un final buf. Ritmul narației, sporit sau poprit, are organizare retorică. Întâlnim *prolepsa* şi *analepsa*, *retardatio* şi *deus ex machina*. Timpul şi spațiul se derulează în secvențe dinamice sau statice. Relatările la persoana I se succed cu relatările la persoana a III-a, apropiind sau depărtând intriga, focalizând fapte şi idei. Narația tradițională – liniară, circulară, încatenată – se îmbogățeşte acum printr-un tip narativ nou – interferent, digresiv, ecfrastic – în toate etapele intrigii, de la expoziție la deznodământ.

Elementele *metanarative* includ comentarii filozofice pe marginea episoadelor intrigii. Ele au rol cognitiv, psihologic şi estetic, promovând, prin cenzură ludică, înțelegerea dialectică a vieții umane. Aceste ferestre metanarative se aseamănă cu parabazele din comedia antică sau cu nişte microcoruri din tragedia veche. Poetul coboară erosul la epidermă sau îl reduce la asceză, abătându-se de la principiile existenței autentice. Prin comentarii parodice, condamnă aceste rătăciri. Intriga, bazată pe *hybris*, duce la *catharsis* şi, implicit, la înălțarea omului spre ideal.

Eminescu, cultivând metanarația, dovedeşte conştiința statutului literar şi distinge, la diverse nivele mimetice – tematice sau stilistice –, valoarea față de nonvaloare, substanța față de fenomen, adevărul vieții față de simulacru. Este un exercițiu critic care ajută cititorii să înțeleagă convențiile şi să se elibereze de „textocrația" care confundă realitatea cu ficțiunea şi anulează personalitatea umană. Parodia nu este, cum

vedem, o simplă figură de stil, ci un mod de gândire şi de expresie cu implicaţii terapeutice.

Relevăm selectiv metanaraţii cu obiect parodic edificator pentru structura şi funcţia lor. La începutul intrigii, puicuţa respinge sfaturile filozofice ale matroanei şi dă curs sentimentelor sale: „Cum vorbeau înţelepţeşte, ce s-audă şi să vadă? / După gard străin cucoşul se preîmblă-ncet, turceşte / Puice-i trece-ndată pofta de-a vorbi filosofeşte, / Ea ascultă cu iubire cucoşeasca serenadă. // Ah? amorul îi pătrunde prin ureche; -n van bătrâna / O ciupeşte-n cap cu ciudă, vrea s-o ţie de-o aripă, / Ea se smulge şi aleargă tremurândă într-o clipă, / Pintre gard priveşte dulce l-arătarea lui păgână. // Iar bătrâna cruce-şi face cu-a ei labă şi gândeşte: / «Tinereţe, tinereţe!» şi oftând intră-n poiată, / Apărată de-ntuneric ipocrita cea şireată / Pe un pui nevrâsnic încă alterată-l pricăjeşte.” (v. 56-60).

Chipul „demonic” al cocoşului copleşeşte simţirea puicuţei şi poetul invocă ironic tehnica modernă pentru a înregistra „seismul” erotic provocat de sultanul poiatei: „Unde este învăţatul cu talent fonognomonic[6] / Să compuie un compendiu despre blândele impresii, / Ce un sunet numa-l naşte în simţirile miresei, / Cum un cucurigu poate fi adânc, duios, demonic?! // Ce simţiri eroici, mândre, reprezintă cucurigul, / Cât curagi, ce osebire de-al găinei cotcodac; / Ce frumos îi şade creasta, ca un roşu comănac. / De dorinţă se-nfierbântă, de amor o trece frigul” (v. 61-68). Acest fragment are, cum se vede, statut metanarativ şi reliefează hiperbolic psihicul copilei uluită de virtuţile cavalerului ales.

Puicuţa ignoră, apoi, argumentele livreşti ale claponului Chirilă, care se autoprezintă ca adept al filozofiei lui Platon. Discursul lui Chirilă, hiperbolic, parodic, este antologic: „Cu privirea mea cea castă, de-nteres nenfluinţată, / Văd în lume şi în lucruri numai sâmburul şi-ideea; / Prototipu-l văd în toate,

---

[6] *Gnomon*-ul era un instrument care măsura timpul după direcţia umbrei proiectată pe sol. Poetul propune ludic folosirea unui instrument care, ca şi fonograful, ar putea să măsoare impresiile în relaţie cu sunetele vorbirii.

şi cu-a geniului scânteie / Văd cucoşul lui Mohámet[7] cu-arătare luminată. // La sublime revelaţii a misterului etern / Mulţămesc vestalei groase ce-mi creă această soartă; / Dumnezei or s-ospăteze umbra mea când va fi moartă, / Închin viaţa-mi cugetărei – un Pitagoras modern!” (v. 85-92).

Dăruindu-se în săptămâni de miere sultanului din poiată, iubirea puicuţei se schimbă, deodată, în cochetărie cu rivalii sultanului. Acesta, lezat, provoacă la luptă un pretendent obraznic şi-l ucide, după o bătălie eroică, similară monomahiilor din Iliada. Poetul, comentează ironic, în metanaraţie, starea sufletească, neutră, a urzitoarei Iliadei: „Iară doña nu trădează ce-n simţire-i se petrece, / Nu trădează de-i durere, voioşie, nepăsare – / Poate vru să deie preţul părţii cei învingătoare / Şi de aceea rămăsese ca şi marmora de rece.” (v. 181-184).

Leşul cucoşului căzut în luptă este luat de vestala culinară care, după ce îl spală cu apă sfântă şi îl frige în focul de vatră, îl trimite în Olimp, la masa zeilor care îl consumă cu divină nepăsare pentru soarta lui de mucenic. Poetul, în metatext, comentează filozofic acest ospăţ păgân: „Vai, de ce nu ţine nimeni o oraţie funebră / Şi nu-ntoarnă-un *De profundis* pentru soarta-i mucenică? / Peste-a raclei porţelane nici o lacrimă nu pică. / Inima zeilor lumii, de ingrată, e celebră. // Ori n-au fost eroi în lume, înţelepţi şi virtuoşi – / Unii-n lupte pentru bine a lor sânge şi-l vărsară, / Ceilalţi lângă lampa albă sânta viaţă-şi consumară / Să-i lumine, ca să aibă soarta bietului cucoş? // Oare el nu are-asemeni soarta oricărei fiinţe? / Suferinţele unuia bucurii li sunt altora; / Viaţa multora se stinge spre-a hrăni viaţa multora / Şi mâncare reciprocă e-a istoriei fiinţă (v. 197-208). Aceste cugetări pesimiste despre soarta omului în lume prevestesc, cum se vede, ipostaze ale tragicului existenţial întrupat în poemele sale de maturitate.

---

[7] Legendele mistice despre cocoşi au origine asiatică. Aristofan, în piesa *Păsările*, face aluzie la acestea. În Evul Mediu, în paradisul conceput de Mohamed, se afla un cucoş sfânt, uriaş, alb, care era îngerul cocoşilor de pe pământ şi înălţa, în fiecare dimineaţă, imnuri de slavă lui Alah. Cântecele cocoşilor de pe pământ nu sunt decât o repetare a cântecelor din paradis.

Puicuța, rămasă fără sultan și fără curtezani, se resemnează: „Ea învață ca să uite. Ca marquise du Châtelet[8], / Care pe Voltaire bătrânu-nlocui cu Saint-Lambert. / Pentru inima-i vicleană cucoșeii nu se cert, / Căci din tânăr în mai tânăr-n academia-i îi ie. // În curând ea pierde-n curte tot al noutății farmec. / Nu-i cucoș ce nu-i luase tot ce-o puică poate da, / În curând alte găine al ei nimb l-întuneca, / Cum odată-l întrecuse, pe Harun, vizirul Barmeg[9].” (v. 225-232). Comentariul parodic, cu asocieri de fapte petrecute în lumea înaltă, la francezi sau turci, are expresivitate singulară[10]. În final, puicuța se schivnicește și se alătură părintelui Chirilă: „În curând cade pe gânduri, deveni curând bigotă; / Cum se-ntâmplă, din Phrinee deveni călugăriță / Limba-i îmblă, ascuțită ca la vechea-i protectriță – / Poiata afurisește și ograda poliglotă.” (v. 237-240); „Ea căta societatea părințelului Chirilă, / A claponului lugubru cu humorul lui de bute; / El iubește-n ea ideea frumuseții cei trecute / În matroana desflorită vede încă pe copilă. // Ea vedea în înțeleptul cu-arătare reverendă / Prototipul cucoșimei, pe-al cucoșilor cucoș, / Când cu flori de-oratorie și cu ochi bisericoși, / Adâncit platonizează în tirada somnolentă.” (v. 245-252).

Sfârșind „drumul vieții pământene” prin schivnicie, puicuța arde „luminarea vieții” întru cinstirea „ființei suprapământene”. Față de acest gest al puicuței, poetul parodiază, în metatext, dogma trinitară, spre deliciul unor spirite raționaliste junimiste: „Undelemnu-n sânt-pretinsa vatră a bigoteriei / E același ce-n amoruri pământene-a licurit; / Duhul Sfânt în chip de porumb nu din cer s-a pogorât, / Ci

---

[8] Relația marchizei du Châtelet cu Voltaire a durat mulți ani (o cunoscuse din copilărie) timp în care avusese și alți amanți, ca matematicianul Clairant sau filozoful Saint-Lambert. Marchiza a murit la nașterea unui copil al cărui tată era Lambert. În inelul său purta portretul lui Lambert.

[9] Vizirul Giafar de Barmeg a fost favoritul sultanului Harun al Rașid dar, căzând în dizgrație, a fost executat în anul 803. Atât Harun cât și Giafar apar ca personaje în Șeherezada. Sfârșitul lor este relatat în povestirile din nopțile 994 și 998.

[10] Pentru alte referiri culturale eminesciene, v. Viorica Constantinescu, *Dicționar de cultură poetică*, Iași, Universitas XXI, 2010.

mai jos de brâu l-avuse Iosif şi l-a dat Mariei”[11]. Antinomia dintre sacru şi profan conferă parodiei forţă expresivă puternică.

În finalul itinerarului iniţiatic din acest poem, Eminescu include o metanaraţie care va fi prelucrată, la alt nivel, în *Scrisoarea a V-a*, numită *Dalila*[12]. Adresată receptorului, această tiradă misogină vizează, desigur, sublimarea amorului calp, livresc, romantic: „Iară voi ce-n nopţi când luna peste vârfuri de copaci, / Ca un scut de argint răsare, împlând lungile alee / C-umbre negre şi dungi albe-urmăriţi pe vreo femeie / Supusând sub a ei podoabe mult mai mult decât doi craci, / Voi, ce-uniţi tot universul în zâmbirea minţii scurte / Ce cătaţi gândiri de înger-n ochii mari care vă par / Două nopţi însprâncenate, – vie-vă-n minte măcar / Cum că demonul din ochii-i e acelaşi de sub burtă”. Antinomia dintre celest şi biologic în acest metatext demitizează erosul care identifică visul cu viaţa reală.

Pe aceeaşi linie a demitizării iluziei literare este compus şi epilogul poemului. Acesta, prin ludic, deconspiră masca dincolo de care domină râsul benefic. Poetul, în spirit de farsă, declară că şi-a plantat „boierescul” prin vorbe „când de samă, când de clacă” şi se recomandă Minunescu[13]. Acest pseudonim este o cheie de lectură a poemului care, prin microcosmosul galinaceu condamnă, parodic, macrocosmosul uman.

---

[11] Demitizarea naşterii Maicii Domnului consună cu teze ateiste colportate în societatea Junimea. Tot un act de subminare parodică a cultului creştin reprezintă şi referinţa la *De profundis* întru cinstirea cocoşului mucenic.

[12] Poetul cultivă *autopastişa*: versurile 261-268: „Iară voi ce-n nopţi când luna peste vârfuri de copaci / Ca un scut de-argint răsare, împlând lungile alee / C-umbre negre şi dungi albe – urmăriţi vreo femeie...” vor fi prelucrate, la nivel superior, în *Scrisoarea V* (*Dalila*): „Aşadar, când plin de versuri, urmăreşti vreo femeie / Pe când luna, scut de aur, străluceşte prin alee” (*Scrisoarea V*, v. 101-102) şi tot autopastişă generează şi v. 228-230: „Pentru inima vicleană cucoşeii nu se cert / Căci din tânăr în mai tânăr -n-academia-i îi ie” care devin „La aceste académii de ştiinţă a zânei Vineri / Tot mai des se perindează şi din tineri în mai tineri” (*Scrisoarea II*, v. 39-40).

[13] V.M. Zamfirescu, *Muza de la Bolta Rece*, Iaşi, 1873. Aici apare numele Minunescu, porecla dată lui Eminescu de junimişti.

Putem conclude acest demers analitic, că metanaraţia se interferează cu naraţia şi dialogul pe tot parcursul intrigii şi că reflectă un act prin care literatura nu mai este o variantă fictională a realităţii, ci un substitut care uzurpă realitatea. Poetul condamnă astfel literatura ca mod de manipulare şi propune, prin detaşarea parodică, necesitatea schimbării. Asistat de receptor, poetul demitizează actul estetic şi subminează omnipotenţa autorului şi ipostaza literaturii cultivată ca modă obscură.

4. Reflectarea vieţii sufleteşti a personajelor reprezintă, desigur, un interes deosebit. Poetul îşi axează instanţele parodice pe relaţia dintre real şi ficţiune, denunţând substituirea realităţii cu forme secunde şi a transformării textului în metatext. Personajele acestui poem cultivă discursuri străine, pierzându-şi astfel consistenţa ontologică. Replicile lor sunt bunuri comune, nu propria lor creaţie, sintagme împrumutate, trădând, până la un punct, alienarea, acapararea spaţiului privat de către cel public. Personajele vorbesc livresc, utilizează clişee, reflectă percepţia artificială a realităţii, identifică realitatea cu simulacre. Configuraţii oximoronice, bazate pe registre stilistice variate, lexicul arhaic sau neologic, savant sau familiar, se îmbină în sonuri lirice, epice şi dramatice, provocând funcţii parodice care subminează modelul învechit şi recuzita ruptă de complexitatea vieţii autentice.

Tirania textelor asupra personajelor şi chiar asupra autorului care le parodiază în metatexte este endemică. Maladia „textocentrică" se vindecă însă prin parodie care are nu numai rol polemic, ci şi funcţie de rezistenţă la invazia locurilor comune. Eminescu, parodiind, face un exerciţiu catihetic, ajutând cititorul să conştientizeze artificiul lingvistic şi literar şi tehnica de manipulare a discursului literar.

Personajele acestui poem nu au spirit ironic, ci sunt acoperite de ironia autorului. Poetul, prin ironie, se detaşează de creaturile sale care trăiesc şi vorbesc în forme prestabilite pe care le repetă, fără să conştientizeze convenţia lor. Parodia, prin comic, instruieşte lectorul să nu cadă în capcana personajelor, să nu confunde realitatea cu ficţiunea, să nu îşi

anuleze astfel personalitatea lor umană. Căci anexarea personajelor la modele literare duce la farse fanteziste şi bufe.

Parodia din acest poem nu se reduce, aşadar, la literatura sentimentală, de consum, din vremea sa, ci se referă, cum vedem, şi la relația dintre realitate şi ficțiune. Personajele ies din realitate şi trăiesc în literatură, devenind fantoşe livreşti. Poetul se deghizează în diverse ipostaze şi se mişcă pe diverse registre stilistice pentru a respecta complexitatea lumii. Devine, în felul acesta, conştiința parodică a unei epoci. Acest poem este, prin configurația ludică, mărturia unei forțe creatoare care disociază dinamica valorilor şi instituie un univers literar original.

Roata carnavalului coboară viața umană în plan galinaceu sau o înalță în plan divin. Acest joc carnavalesc cu registre oximoronice generează ludicul. Copila îndrăgostită devine o puicuță inocentă, matroana schivnicită este o găină bătrână, călugărul filozof este un clapon, prințul care împărtăşeşte iubirea copilei este cocoşul dominant, iar rivalii mai tineri sunt puiandrii din ogradă. Alteori, planul uman se înalță în plan olimpic: bucătăreasa este vestala Sibylla, iar participanții la ospăț sunt zeii olimpieni, veseli şi insensibili la durerile omeneşti. Acest univers carnavalesc, galinaceu sau olimpian, este deconspirat, în final, prin epilogul metanarativ rostit de poet.

Eminescu travesteşte prototipuri umane şi le caracterizează prin acțiune şi prin limbaj poetic – epitete, comparații, metafore – selecțiile din arii de cultură surprinzătoare – antică, medievală, modernă, păgână, creştină, islamică. Orizontul intelectual şi iscusința de a crea contraste parodice sunt impresionante. Puicuța amorezată este Venus din poiată, iar moțata Vineri este urzitoarea Iliadei. Văduvită de amanți, învață să uite, ca marchiza du Châtelet, se consolează, ca vizirul Barmeg şi, în final, din aprinsa Phrinee[14] devine o bigotă călugăriță. Cocoşul dominant este numit paşă, cavaler înaripat, suferă ca tânărul Werther, este rege, sultan, se luptă eroic, ca în Iliada, cu un rival obraznic. Acest Don Juan cu pasiuni

[14] Phrinea era o celebră curtezană în Grecia antică.

titanomahe, supranumit Adonis[15] al găinărimii, Cicisbeo[16] şi Lovelace[17] de la coteţe, răpus în bătălie este servit, ca friptură, la masa zeilor. Claponul Chirilă conversează cu Platon, ascultă cucoşul lui Mohamed şi cugetă ca un Pitagora modern. Aceste sintagme figurate sau aluzii savante caracterizează expresiv personajele. Circulau, în viaţa culturală din vremea poetului, ca locuri comune. Apasă, cum vedem, pe reliefarea parodică a stărilor sufleteşti a „faunei galinacee" care nu disocia realitatea de ficţiune.

5. Tonalităţile ludice ale parodiei sunt variate şi adecvate funcţional obiectului. Poetul mimează neutralitatea, legitimând astfel critica faţă de automatisme considerate norme în societate. Forma ludică maschează un mesaj grav, necunoscut de receptorul care consolidează cooperarea metaficţională. Indicii ludici formează nuclee de tensiune dialectică în configuraţii diverse. Registrul lor – umor, satiră, ironie[18] etc. – implică atitudini critice, sprijinite pe principii sociale, morale sau estetice, cu rol destructor sau constructor.

Eul poetic participă sau se detaşează de obiectul ludic în relaţie cu o tablă de valori. Detaşarea sceptică sau ofensivă are scop catihetic, formativ. Întâlnim, în actul demistificării iluziei, voci auctoriale complementare: una identificativă şi alta proiectivă. Eroul liric este dedublat, vede şi judecă lumea sau, alteori, se analizează pe sine în raport cu lumea. Ambiguitatea

---

[15] Adonis, tânăr amant al Afroditei, simbol al morţii şi al renaşterii naturii, conceput din incest. Myrra, mama sa, este preschimbată într-un arbore, dar la nouă luni se naşte din coaja copacului Adonis. Ocrotit de Afrodita, crescut de Persefone, trăieşte opt luni pe pământ şi patru luni sub pământ. Ares, gelos din pricina frumuseţii lui Adonis, îl ucide, prin intermediul unui mistreţ, la o vânătoare. Afrodita îl boceşte şi lacrimile ei se prefac în anemone.

[16] Cicisbeo: curtezan, cavaler supus unei doamne.

[17] Lovelace: personaj seducător în romanul *Clarisse Harlowe*. Este cunoscut junimiştilor, cum se vede din scrisorile lui Alecsandri. Acesta îi scrie lui Pantazi Ghica, în 1867, astfel: „J'aurais préféré un autre titre à cette œuvre de critique spirituelle et un autre nom à votre héros, car celui de Saipârlazu est comique, il serait parfaitement adapté à un *Lovelace de village*" (v. Perpessicius, vol. V, p. 190, D. Murăraşu, vol. II, p. 308).

[18] V. Vl. Jankélévitch, *Ironia*, traducere de F. Drăgan şi V. Fanache, Cluj, Dacia, 1994.

se obține prin asocierea codurilor intelectiv-afectiv, natural-mecanic, vizibil-invizibil, la nivel filozofic, sentimental sau lingvistic.

Finalitatea parodică este ambiguă – participativă sau subversivă, realizată prin mijloace literare epice, lirice sau dramatice focalizate. Poetul nu este un nihilist, ci un demascator al jocului social, nu propagă resemnarea, ci descoperirea valorilor autentice. Eroii săi cultivă cunoaşterea emoțională, nu rațională, dar sunt prototipuri umane care întrupează norme perimate. Eminescu, prin parodie, transcende realul şi propune o înțelegere metareală a vieții sociale şi literare. Ariile eterogene ale imaginarului său parodic reflectă, în ultimă instanță, lumea fragmentată, dereglată, dar, implicit, şi dorința de reordonare şi transformare a comediei noastre umane.

6. Poemul *Antropomorfism* este o creație ludică, parodică, din perioada de tinerețe a lui Eminescu. Atestă, alături de alte poeme ludice, vocația comediografică a poetului.

Această scenetă tragi-comică demitizează estetica romantică la nivel ideologic şi literar. Reflectă un traseu inițiatic de la instinct la rațiune, de la erosul epidermic la asceza bigotă. Planul înalt, uman, este coborât la plan umil, galinaceu. Travestirea devine o operă de sine stătătoare, ca *Batrachomiomachia* față de nivelul homeric sau ca *Don Quijote* față de romanul cavaleresc.

Substanța şi forma parodiei nu sunt comice în sine, ci în relație cu orizontul de aşteptare al receptorului. Acesta recunoaşte modelul parodiat şi înțelege funcția distorsiunilor caricaturale. Ficțiunea parodică subminează modelul, dar, simultan, construieşte o nouă ordine cu o tablă axiologică, socială şi literară, mai bună.

Personajele poemului sunt victime ale unei literaturi romanțioase, aşa cum Don Quijote era o victimă a literaturii cavalereşti. Conflictul melodramatic dintre instinct şi rațiune coboară în farsă. Parodia denunță normele învechite şi propune un program estetic novator. Eminescu se întâlneşte aici cu Caragiale, fără să aibă însă forța diatribei acestuia şi nici sarcasmul din satirele sale de maturitate.

Omul, cum ştim, trăieşte moduri de viaţă complementare: unul, existenţial, celălalt, secund, fictiv. În acest poem, Eminescu ne înalţă din lumea cotidiană în lumea imaginară. Spiritul se manifestă într-un spectacol competiţional, agonal, limitat în timp şi spaţiu, imitând legile vieţii. Cultura devine joc şi jocul cultură. Imaginarul este o lume a libertăţii, a năzuinţei spre utopie, cu rosturi germinative superioare. *Homo ludens*[19] converteşte jocul în cultură, ordinea superioară în existenţă.

Azi, după un secol şi jumătate de la crearea acestei parodii, obiectul ludic nu mai este la îndemâna unui cititor comun şi parodia devine, din metatext, un text cu destinaţie nouă. Diacronia receptării include „mutaţii estetice". Daniel Defoe a scris romanul *Robinson Crusoe* ca o parabolă social-politică, pe când noi îl receptăm ca roman de aventură. Discreditarea normelor convenţionale romantice îşi găseşte în Eminescu un susţinător de marcă.

Poemul *Antropomorfism* propune, aşadar, o lume nouă, luminată de valori şi metavalori care se înalţă de la ontic la spirit, de la necesitate la libertate[20], de la efemer la etern. În concepţia lui Eminescu despre lume şi artă, *ludus* şi *gravitas* sunt emisfere complementare, iar poemele sale ludice dezvăluie un demiurg contemporan cu noi.

Résumé

Les poèmes ludiques écrits par Eminescu ne sont pas nombreux, aussi bien que les études qui les concernent. *Anthropomorphisme* représente la plus réussie création ludique du poète roumain, qui propose un nouveau monde, éclairé par les valeurs et les métavaleurs qui s'élèvent du plan ontique vers celui de l'esprit, de la nécessité vers la liberté, de l'éphémère vers l'éternel. La conception d'Eminescu sur *le monde* et *l'art*, *ludus* et *gravitas* sont des hémisphères complémentaires, et ses poèmes ludiques dévoilent un véritable démiurge contemporain.

---

[19] Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Bucureşti, Univers, 1977.

[20] George Popa, *Eminescu sau dincolo de absolut*, Iaşi, Princeps Edit, 2010, passim.

Alegorie şi sens global în *Luceafărul.* Specificul alegoriei în construcția sensului din „Luceafărul" eminescian

Rodica MARIAN
(rmarian@clicknet.ro)

În mod tradițional, alegoria presupune un transfer din planul abstract al unor înțelesuri de profunzime într-un plan figurativ de suprafață. Alegoria poate fi înscenată în diverse specii literare, poem, teatru, epopee, roman etc., şi este considerată o încifrare de gradul cel mai simplu, *având o dezlegare implicită, transparentă*. Din perspectiva lingvisticii integrale, alegoriile, ca şi proverbele, zicătorile, fabulele ori parabolele sunt metafore lingvistice sau semnificaționale, de sens, fiind nişte microcontexte care interpretează lumea. În textele alegorice, într-o primă formă de structurare, sensul se construieşte pe baza cunoaşterii generale a lumii prin experiența sensibilă curentă. Sensul este inferat din ceea ce există, şi pe această cale se furnizează şi designațiile preexistente, dar *sensul (se presupune sensul textual) nu transformă radical semnificațiile*, adică nu transformă radical ceea ce există ca înțeles în imaginea alegorică. În alți termeni, în alegoria ca metaforă prelungită în discurs, ca şi în poveste, ceea ce se descoperă este chiar sensul ei spiritual.

Ca să justifice încadrarea în alegoric, textul *Luceafărului* ar trebui să se conformeze semnificațiilor microcontextului alegoric, însă vom vedea că o analiză a metaforelor „punctuale" care intervin în construcția sensului textual, în special a celor care apar la nivelul „mai de adâncime" al sensului (cel numit A2), vor forța modificarea semnificațiilor din aşa-numita experiență curentă. Spun aceasta, fiindcă, la acest nivel

de sens, unele metafore ori unități minimale de sens vor deveni noduri semantice puternice (mărci forte pentru sensul global), în jurul cărora se coagulează adevărate zone semantice specifice textului respectiv, numite *noduri metaforice*. Pentru *Luceafărul*, astfel de *noduri* sunt cele două nume ale personajului principal Luceafărul-Hyperion, cu sensul lor integrat semanticii textuale, delimitând inclusiv dimensiunile temporale în care se înscriu cele două fețe-ipostaze ale eroului, ca şi figura complexă a dedublării, multiplu funcțională în acest text, la nivel semantic şi compozițional (de exemplu, un aspect al acesteia ar fi transfigurarea din final a lui Cătălin, acea „luceferire" a lui, după cum am spus alteori).

Voi considera necesar să arăt că legitimarea cenzurii ontologice între cele două „lumi semantice" ale eroului cu două ipostaze textuale[1], ori între cele două fețe ale sale (Luceafărul şi Hyperion) se poate demonstra prin diferite mijloace analitice, dintre care construcția sensului textual îşi poate fructifica avantajele într-o aplicată analiză pe text, în modul de lucru al conjugării metaforelor ori unităților minimale de sens de la nivelul de suprafață al textului, până la cele de adâncime, care reverberează şi în alte microcontexte ale poemului, dar acestea sunt mult mai lesne de urmărit în analize concrete pe text (extinse ca număr de pagini), aşa încât cu prilejul de față mă voi rezuma la concluziile analizei respective şi la dezbaterea de idei asupra contextualizării acestor concluzii într-o reprezentativă parte din uriaşa literatură a poemului eminescian.

Pe de altă parte, însuşi poetul era conştient de natura obligatoriu încifrată, adică încriptată, a ideii poetice în forma expresiei, intuind – încă într-un studiu de tinerețe – condiția poetică în nişte termeni care vor face, mai apoi, obiectul teoriilor semiotice contemporane: „Adevărat este cum că poezia nu are să descifreze, ci din contră are să încifreze o idee poetică în simbolurile şi hieroglifele imaginilor sensibile [...]. Ideea e sufletul şi acest suflet poartă în sine ca inerentă deja cugetarea

[1] Rodica Marian, *„Lumile" Luceafărului*, Editura Remus, Cluj, 1999.

corpului său [...] astfel cum cauza poartă în sine o urmare neapărată a ei”[2].

Alegoria ca Idee, ca experienţă care se aşează, sub forma unei abstracţiuni ori metafore, în mintea oricărui vorbitor al unei limbi poate să evolueze ori să se modifice, chiar şi în ceea ce priveşte „soarta geniului pe pământ”, care printr-o îndelungată istorie era şi este încă obstinat concepută ca geniu neînţeles. Aşa încât separaţia lumilor corelativă, în arsenalul romantic, cu geniul ostracizat de precara limită omenească (implicând statismul şi imobilitatea acestor lumi) şi imposibilitatea trecerii zidului dintre ele, conformă cu un set de credinţe şi cu o mentalitate anume, fie circumscrisă temporal, fie perenă (există un mod romantic de-a vedea lumea), îşi poate totuşi schimba accentul de semnificaţie într-o altă dominantă, altă mentalitate, la fel de perenă ca viziunea romantică. Aşadar, din formula „inaccesibilitate şi incompatibilitate” care configurează condiţia geniului trăitor printre oameni, ca o distanţare precum aceea dintre ceresc şi pământesc, într-o dualitate constitutivă a însăşi naturii geniului, condiţie care este încifrată în poem ca o devenire a Luceafărului spre Hyperion, adică dintr-o entitate creată şi excepţională, un nemuritor al spiritului. Geniul, e de bun simţ, face parte din lumea devenirii (a observat şi Petru Creţia[3], acuzâd confuzia lui Eminescu, cea care – metaforic – asimilează geniul cu Ideea şi entităţile eterne, încât „instalarea poemului în idee este hibridă”). Dar povestea Luceafărului ne arată, după cum însuşi poetul scria, că geniul, aici pe pământ, *nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit*, dar el îşi dobândeşte scăparea din *noaptea uitării* prin suferinţa ori poate înţelegerea necesităţii de a nu avea ceea ce se cheamă în lume *noroc*. Geniul, privit dinafară, Luceafăr la început, inaccesibil prin depărtare (dar vizibil de către ceilalţi, de unde şi aşa-numitele *lecturi ale privirii*, care au revoluţionat interpretarea

---

[2] Mihai Eminescu, *Strângerea literaturii noastre populare*, în M. Eminescu, *Literatura populară*, Bucureşti, 1977, p. XX.

[3] Petru Creţia, *Eminescu editat şi comentat de Petru Creţia*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 38-39.

Luceafărului, începând cu cea, referenţială, a lui Dan C. Mihăilescu[4]) şi de aceea potenţator al dorinţelor omeneşti, accede din lumea devenirii la lumea formelor eterne, la acea – cum am numit-o – lume hyperionică. Respectiv, nodul metaforic al noului nume, Hyperion, instituie în text o entitate diferită de condiţia luciferiană. Pe de altă parte (discuţia este veche), Luceafărul ştie despre felul său de nemurire, altfel, o spusese încă demult G. Călinescu, ar fi absurd să-şi ceară moartea, adică o altă natură, care i-ar consfinţi soarta omenească. Fiind în poem un erou activ numai în visele eroinei, Luceafărul (care la începutul poemului apare inactiv, *aşteaptă*) este evident contaminat de dorinţa plenară a tinerei fete („De dorul lui *şi inima / Şi sufletu-i* se împle"). Amplitudinea patimii sale se poate frânge numai prin conştientizarea precarităţii condiţiei umane, inclusiv a iubirii, iar nemurirea afirmată cu orgoliu şi siguranţa superiorităţii (*sunt luceafărul de sus*) se adresează fetei numai în visele ei (*o urma adânc în vis*, *Ea trebui de el în somn / Aminte să-şi aducă*), pe când în marea implorare cere să-i fie reluat al *nemuririi nimb* şi *neagra vecinicie*, resimţite (*toate*), ca fiind *greu* de suportat. Confuzia supremă rămâne, cred, cea dintre *ora de iubire* şi *setea de repaosul* primordial, pe care patima sa le asimilează, ceea ce confirmă, poate, ipoteza prin care condiţia lui, a Luceafărului, ar fi o entitate textuală, proiectată numai de visul protagonistei basmului-poem (cum crede Petre Mihai Gorcea[5]).

Însă, dincolo de acestea, nu este dificil de acceptat, nici în statutul alegoriei, că nemoartea, perenitatea ce-l face pe Luceafăr peste fire ***nu*** este din tărâmul transcendent al veşniciei, fiindcă lumea aceasta, o *lume întreagă* care i se revelă lui Hyperion prin lecţia *Părintelui* său ceresc, este şi cea a părintelui său, adică cea a Creatorului, Hyperion fiind congener cu Atotputernicul: „Noi nu aveam nici timp, nici loc / Şi nu cunoaştem moarte", adică o veşnicie în care nu există cunoaş-

---

[4] Dan. C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.

[5] Petre Mihai Gorcea, *Steaua din oglinda visului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

terea morţii, nici perpetuitatea vieţii renăscatoare din moarte. Această nemurire simţită (*mă simt*) şi asumată astfel este cea a sufletului nemuritor din om (Ms. 2255[6]), dar şi cea dobândită prin nemurirea creaţiei, de care geniul este conştient, fiindcă altfel numele lui n-ar intra în neuitare. Secvenţa epilogului din finalul poemului, cea în care apar ambele nume ale eroului, poate lămuri şi dualitatea sa, dar cel care se întoarce la locul lui este evident ipostaza devenită Hyperion, care nu este în replica de la sfârşit „rece, trufaş şi detaşat, în veşnicia lui, vindecat de patimi prin orgoliu şi prin dispreţ"[7], ci mai curând „sterilizarea pasiunii" sale izvorăşte din înţelepciunea redobândită a conştiinţei de sine, printr-o iluminare metafizică, ca soluţie soteriologică (în sensul general al ascezei din filozofiile antice). Argumentele textual-metaforice le voi detalia mai departe, ajunge acum să anticipez că exegeţi de marcă ai poemului, care au stăruit asupra sensului alegoric şi asupra sensului global poetic, au absolutizat fie o natură, fie alta a ambivalentului Luceafăr-Hyperion, ajungând la concluzii opuse, cum ar fi extremele deduse din finalul poemului, fie înaltă seninătate (Vianu), fie, la polul opus, tristeţea cosmică (Creţia) ori nefericirea ontologică a geniului (Noica). Ambivalenţa eroului din *Luceafărul* determină uneori nişte contradicţii interne în demonstraţiile unor exegeţi de marcă, precum Tudor Vianu ori Petru Creţia, la care voi reveni pe parcursul comentariului privitor la poziţiile lor interpretative, ceea ce confimă şi îndrituieşte rezistenţa în timp a tulburătoarei şi marii taine care învăluie încă poemul (numită astfel de Perpessicius acum 70 de ani), taină asaltată de mulţi, foarte mulţi exegeţi şi analişti, şi care rămâne aproape inalterată, din anul apariţiei poemului, 1883.

Luceafărul, ca stea „făcătoare de lumină" în lumea basmului din poem (nu în basmul *Fata în grădina de aur*, basm versificat de Eminescu după cel al lui Kunisch, unde zmeul este clar caracterizat ca o natură increată: „Tu, care nici nu eşti

---

[6] Această însemnare manuscrisă are un titlu revelator: „Nemurirea sufletului şi a formei individuale".

[7] Petru Creţia, *op. cit.*, p. 14.

a mea făptură, / Cuvânt curat ce-ai existat, Eone, / Cu glasul mândru de eternă gură, / Când universul era ceață sură”), care rămâne în lumea devenirii, adică în cea (supra)pământească, cosmică, care ține de lumea creată, chiar dacă ciclicitatea trecerii lui prin moartea renăscătoare, ca şi cea a soarelui, este superioară, prin cuantumul timpului incorporat, ciclului vital al oamenilor („Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare”; „Dar piară oamenii cu toți / S-ar naşte iarăşi oameni”..., paralelismul este evident, şi în variante acelaşi destin îl au stelele, pământurile, toate fiind cuprinse în acei „Căci toți se nasc...” şi opuse în mod evident lumii transcendente: „Iar tu Hyperion rămâi...”). Pe când Hyperion, aşa cum îi revelează Părintele ceresc Luceafărului natura sa profundă, este *o lume întreagă* („răsai c-o lume-ntreagă...”), increată, fără timp şi spațiu, deci fără început şi sfârşit. De aceea, se impune nuanțarea diferenței dintre nemurirea Luceafărului, care are început (transparență semantică evidentă, implicând un început, din condiția veşniciei create, care are o naştere), pe de o parte, şi *mă simt* nemuritor, în ipostaza Hyperion, care este asimilat veşniciei increate, asemenea şi Marelui Creator şi nu are *moartea* în el. Revelatoare variantă! („Hyperion care rebel / Răsai din lumi cu soare / Cine nu are moartea-n el / Acela nu mai moare”)

Transparența tradițional implicată în alegoria *Luceafărului*, înfeudată, precum se ştie, viziunii romantice a lumii, căreia marele poet – ca şi majoritatea receptorilor lui ce n-au părăsit mentalitatea romantică – îi este cu totul circumscris, ar fi aspirația către un ideal de neatins. Schema arhicunoscută a geniului neînțeles este dominantă şi este numai simptomatic nuanțată, din moment ce în expresia textului unei recente prefețe la o nouă traducere în ebraică[8] se poate detecta o rezervă, mai bine zis o precauție, privind nefericirea poetului: „De-a lungul anilor, poemul a fost înțeles ca fiind expresia absenței unui destin fericit al marelui poet, în viața sa intimă şi în cea socială. Zidul de netrecut al *lipsei înțelegerii reciproce*

[8] Mihai Eminescu, *Luceafărul*, traducere în ebraică Tomy Sigler, prefață (în ebraică) Andrei Fischof, Editura Onyx, 2008.

dintre geniu şi oamenii obişnuiți, cei care de fapt îl înconjoară, rămâne veşnic” (s.n.). În acest context nu se insistă asupra consecințelor statismului alcătuirii lumii, dar este evident că barierele sunt imuabile, propagând în operă un întreg arsenal de ecouri tragico-dramatice, însă aici nu se subînțelege, nici măcar implicit, banalitatea cruntă, aceea care l-a indignat pe C. Noica, a micimii, a neputinței şi a neînțelegerii venind dinspre lumea comună[9].

Trebuie să fac precizarea, foarte importantă, că cele două „lumi” ale poemului, configurate sub cupola naturii pământeşti, respectiv a celei cereşti, stau într-o dreaptă cumpănire, fără a fi evaluate prin superioritatea vreuneia dintre ele şi nici nu sunt opuse axiologic în viziunea critică a Irinei Petraş[10], ceea ce schimbă perspectiva concluziilor globale, înfeudate îndeobşte contradicției esențiale, generatoare de sens.

Sensul alegoric presupus în critica interpreților din generația „clasică” ai capodoperei eminesciene este constant, dar şi precar, fiindcă exegeți recunoscuți, precum Tudor Vianu ori Petru Creția, ajung la cele mai polarizate concluzii majore, pornind de la acelaşi sens alegoric presupus, în cazul lui T. Vianu, interferat în parte cu sensul precizat de Eminescu însuşi în celebra notă pe o filă de manuscris, notă mult comentată, asupra căreia voi reveni.

Îndelungate prejudecăți şi locuri comune din aria culturală a mentalităților, atât de reticente la orice schimbare, persistă încă în înțelegerea şi judecarea capodoperei poeziei române, *Luceafărul* eminescian. Fenomenul nu este singular (şi alți romantici au fost deformați în receptarea culturală a vremii lor şi după aceea, precum Novalis, Goethe, Hölderlin,

---

[9] Constantin Noica, *„Luceafărul” şi modelul ființei*, în idem, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978. Noica răstoarnă ecuația romantică a aspirației către un ideal de neatins, considerând-o o platitudine pentru marea şi tulburătoarea problemă a poemului eminescian, argumentând în sensul că nefericirea geniului este de ordin ontologic, iar tânăra fată de împărat este statornică şi senină în iubirea de absolut.

[10] Irina Petraş, *„Ştiința morții”* II, Editura Paralela 45, 2001 şi *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, Casa Cărții de Ştiință, Cluj, 2003.

Hugo) şi nici pernicios, decât în măsura în care această înțelegere minimalizatoare şi reductivă se perpetuează în studiile serioase ale criticii mai noi, ori încă considerate ca fiind de autoritate.

Filozofia încorporată în poemul eminescian se lămureşte a fi, în multe abordări, cea la care Tudor Vianu se referea sub expresia statismului şi a imobilității lumii, cu structura ei tripartită, om, stea, Dumnezeu[11]. Din recunoaşterea legică a acestei alcătuiri, a separației lumilor ce nu se pot uni, extrage apoi T. Vianu accentul înalt de seninătate din sfâşitul poemului. Amintesc concluzia lui Vianu, fiindcă aceasta n-a prea fost urmată în tradiționalele exegeze ale poemului eminescian, fiind de obicei preferat înțelesul sensului final ca unul vindicativ, cel al resentimentului şi al revoltei de tip romantic occidental (parțial revigorat, mai recent, în atitudinea lui Petru Creția[12]). Totuşi, foarte rar, îmi pare că se insinuează o astfel de stoică şi quetistă meditație, în defavoarea dezamăgirii, a sarcasmului ori a nefericirii supreme. Totuşi, pe această coordonată, s-a putut accede, tot prin absolutizarea distanței de netrecut dintre „lumi” şi a axei Jos-Sus, adică pe o altă cale direcționată de grila romantică, la vitalismul şi exaltarea personalității, care în anii 1930, prin viziunea lui D. Caracostea, se opunea criticului Tudor Vianu[13].

Comentariile asupra sensului alegoric trebuie să le încep prin banalitatea de a-mi reitera credința că în ce-l priveşte pe „adoratul” poet național se întâmplă un fenomen paradoxal, dincolo de mitizare şi de demitizare. De obicei, Eminescu (astăzi în mod obstinat), ca şi alți romantici, pe alocuri (Novalis, Goethe, Hölderlin, Hugo), este „prost citit”, după cum se exprimă Constantin Noica, fiindcă „falsele interpretări” pornesc chiar de la celebra notație a lui Eminescu

---

[11] Tudor Vianu, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1974, p. 132.

[12] Petru Creția, *Eminescu editat şi comentat de Petru Creția*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 39, 11.

[13] D. Caracostea, *Contribuția noii generații*, în *Arta cuvântului la Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 125. Valoarea supremă este în interpretarea lui Caracostea „acea plinătate a demnității eminesciene, conştiința de sine opusă lumii” (p. 125).

asupra poveştii pe care-o poetiza[14] în *Luceafărul.* Această superficială, „proastă citire" a alterat fondul tematic al poemului însuşi, reducându-l la platitudinea romantică a aspiraţiei către un ideal de neatins, ceea ce conduce la un sentiment stingheritor[15], spune C. Noica, eu aş zice mai mult, la un sentiment ce oscilează între spaima de ridicol şi furia îndreptăţită de bănuiala unei frustrări reale. Pentru claritatea demonstraţiei, este nevoie să reproduc notiţa eminesciană, dar şi, parţial, comentariul lui C. Noica, din buna justificare a pertinenţei sale şi pentru deschiderea revoluţionară pe care o implică.

Eminescu scria: „[…] Înţelesul alegoric ce i-am dat [poveştii Luceafărului] este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ *nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit*. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înţeles alegoriei". Gândul hotărâtor – care ar trebui să înlăture de la început platitudinea romantică a aspiraţiei către un ideal de neatins – este faptul, spune Noica, că „nu este nici urmă, în propria interpretare a poetului, de neputinţa şi mizeria sufletului pământesc de a se ridica la un ideal, ci e vorba, în chip tulburător, dimpotrivă, de mizeria naturii aceleia generale şi superioare, care este geniul sau, în poveste, Luceafărul"[16].

Nefericirea ontologică a geniului este, pe de altă parte, o coordonată reprezentativă a liricii eminesciene, inclusiv în poemul *Luceafărul*, după cum arătam alteori[17], fiind suferinţa generalului de a nu putea prinde fiinţă, în termenii lui Noica. În alţi termeni, corelativi semantic cu celebrul poem, geniului îi este dat să simtă totdeauna *durerea unei vieţi eterne*, iar această simţire se reflectă ca limită numai în cazul relaţionării cu nelimita dăruirii de sine, emblematic înscrisă în senina aşteptare a Cătălinei, ceea ce contrazice izbitor optica supe-

---

[14] Este vorba de notiţa de pe fila 56 a manuscrisului 2775^B, reprodusă de Perpessicius în *Opere*, volumul II, Bucureşti, 1943, p. 403-404.

[15] C. Noica, *op. cit.*, p. 98.

[16] Id. ib., p. 99.

[17] Rodica Marian, *„Lumile" Luceafărului*, ed. cit., p. 88, 157, 207 etc.

riorității geniului. În fond, C. Noica transferă vina neîmplinirii ființei în „orbirea" Luceafărului, care nu vede „deschiderea" atât de curată „în întinarea ei chiar" a făpturii individuale, care vrea, şi în final, „iubirea *cealaltă*"[18]. Altfel spus, din perspectiva lui Noica, cea a devenirii întru ființă, Cătălina este salvată din devenirea întru devenire prin aspirația ei constantă şi senină, la care Luceafărul răspunde cu orbirea din el, pe care nu i-o „risipise nici măcar Părintele cel mare, cu lecția lui". Explicația dată de Eminescu sensului alegoric al *Luceafărului* se lămureşte astfel, în concepția lui Noica, prin faptul că geniul este eul care şi-a găsit sinele, ştie „de legi şi necesitate" („este în noi ceva mai adânc decât noi înşine" spune poetul), iar soarta Luceafărului din poveste seamănă mult (zice Eminescu) cu soarta geniului, fiindcă nu poate ferici pe nimeni şi nu poate fi fericit. Nefericirea geniului şi a Luceafărului este de ordin ontologic, fiindcă nu poate să ridice la el lumea „norocului" şi nici să coboare în ea.

În termenii filozofici ai devenirii întru ființă, geniul ar fi aşadar marcat de tragismul acestei neputințe, ceea ce se apropie de interpretarea dată de Ioana Em. Petrescu, cea a menținerii prin gândire a lumilor în ființă, mai bine zis în aceasta ar consta tragismul Luceafărului. Doar că, în înțelegerea mea, cel care răspunde la ultima invocație a Cătălinei nu mai este Luceafărul, ci Hyperion, cel care a devenit conştient de sine, împreună cu noul său nume, cel care devine împăcat cu lumea sa întreagă; astfel, el rămâne în această lume a generalului, care-i este acum suficientă, precum şi fata de împărat rămâne în lumea contingenței. În esență, îmi pare că statornicia întru aspirație a Cătălinei o ridică întru seninătate, cu toate că nu ştie despre Ființă, cum spune Noica. Tot astfel, aş putea sublinia că noua ipostază a Luceafărului care este Hyperion, „cel pe deasupra mergător, cel ceresc" (după înțelesul etimologic al numelui), se ridică întru seninătate, fiindcă ştie de Ființă, dar nu este nefericit, se simte „rece" în *suflet* (în variante *în suflet = în lumea mea*), ceea ce explică acțiunile sale, adică, *nu mai cade ca-n trecut*. Prin urmare, „orbirea"

[18] C. Noica, *op. cit.*, p. 106.

Luceafărului este împăcarea cu nefericirea, conştientizarea acestei neputinţe. Năzuinţa liberă şi senină pe care Noica o conferă fetei, ca un „splendid exemplar de feminitate, superior naivă, dar şi detaşată", se armonizează, în credinţa mea, în cele din urmă, cu „zvonul de ordine" lăsat de „trecerea lui Hyperion [a geniului] prin lume", după cum spune acelaşi Noica despre finalul poemului.

Dacă Noica răstoarnă ecuaţia romantică a aspiraţiei către un ideal de neatins, considerând-o o platitudine pentru marea şi tulburătoarea problemă a poemului eminescian, argumentând în sensul că nefericirea geniului este de ordin ontologic, iar tânăra fată de împărat este statornică şi senină în iubirea de absolut, cariera acestei presupuse înţelegeri alegorice nu a fost totuşi compromisă, ea insinuându-se subtil în foarte docte şi sensibile analize mai noi.

Petru Creţia, care extrage esenţa poemului şi a lumii lui întregi din temeiurile sale lirice şi nu din scenariul de idei (alegoric), ajunge la afirmarea faptului că poemul este pătruns „de una dintre cele mai adânci tristeţi ale fiinţei", aproape, aş zice, de coordonata plutonică conferită de I. Negoiţescu postumelor. În privinţa instalării hibride a poemului eminescian în idee, cum am mai spus, Petru Creţia reproşează expresiei celei mai elaborate a „inaccesibilităţii şi a incompatibilităţii" o dublă adulterare „de resentimente exterioare ei şi de confuzia dintre geniu şi entităţile eterne". Observaţiile sunt justificate în privinţa resentimentelor, dacă le interpretăm în cheie romantică, iar în ceea ce priveşte confuzia lui Eminescu am lămurit, poate, întreaga problemă prin dubla natură a Luceafărului-Hyperion. Curios este însă faptul că analistul promotor al tristeţii cosmice şi al durerii celei adânci a fiinţei (confină poate cu nefericirea ontologică a geniului) se lasă sedus şi de acea muzică „senin-amară a sinelui adânc", pe latura ei luminoasă, fiindcă observă ceva asemănător cu zvonul ordinii din concluzia lui Noica: „Există în Luceafăr, fără ştirea lui, puterea unei prezenţe cosmice atât de mângâietor intense, încât, sub raza lui, lumea de jos este sanctificată. […] Ceva care poate lăsa în suflet, fie şi numai pentru o vreme, semnul luminii lui şi o chemare care cheamă dincolo de noroc şi

dincolo de împlinirile lui”[19]. Toate acestea *nu* pot fi determinate de trăsătura fundamentală a temeiurilor lirice, fiind rezultatul firesc al construcției sensului, la care contribuie deopotrivă structura epică, basmul, acțiunile, metaforele, numele, şi ele nu se pot separa de expresia textuală.

Tudor Vianu spune că în acest poem este sensibilizată mai acut condiția dragostei imposibile prin păstrarea eroului în ipostază de stea: „Este în natura iubirii romantice acea aspirație fără fund şi fără țintă, cum numai o stea din tărie poate trezi într-o inimă omenească”[20]. Totuşi, în opinia mea, această subtilă observație nu este dusă până la consecința ei firească, adică spre relevarea profunzimii iubirii eroinei, ca aspirație ideală, din cauza clişeului interpretativ al inferiorității patosului femeii față de cel al geniului simbolizat de astrul luminos al nopții, deşi acel *dor de moarte* după Luceafărul *din cer*, exprimat în starea de trezie (nu *în somn*), în dialogul Cătălinei cu Cătălin, mărturisind o combustie supremă a sentimentului, ar fi putut nuanța grila romantică a superiorității ipostazei alegorizate a poetului. Astfel, intuiția asupra textului, evidentă în citatul anterior şi în prima parte a celui următor, se estompează în favoarea comodelor scheme reductive din arsenalul romantic: „Nesațiul dragostei şi resentimentele ei au rămas tot timpul temele eroticii lui Eminescu, până în ziua când în *Luceafărul* el le dă o ultimă şi definitivă întrupare”[21]. Cu totul altă atitudine interpretativă răzbate însă într-un alt context al aceluiaşi studiu, în care străbate un zvon al echilibrului din clişeul neînțelegerii reciproce. Este cel puțin curios cum, în acelaşi studiu asupra *Luceafărului*, Tudor Vianu ia apoi în considerare notița poetului despre sensul alegoric („geniul nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit”) şi ajunge la cu totul alte idei: „În sinteza acestor discordanțe, pornite deopotrivă din sufletul bărbatului ca şi al femeii, se restabileşte un fel de echilibru, care elimină resentimentele şi astfel sfârşitul poemului se poate înălța în cerul înalt al seninătății” (p. 130).

---

[19] Petru Creția, *op. cit.*, p. 40.
[20] Tudor Vianu, *Luceafărul*, în *Eminescu,* ed. cit., p. 90.
[21] Ibidem.

Tudor Vianu observă, în acelaşi timp, cu fineţe (este ciudat, fiindcă se exprimase ireverenţios despre iubirea ei minoră), expresia plastică a depărtării şi farmecul muzical din confesiunea Cătălinei, dar tot fără s-o ridice din condiţia de inferioritate a elanului ei sufletesc, cu toate că tocmai la acest personaj cu aparenta lui puţinătate de simţire apare textualizată, încă înainte de tulburătoarea confesiune, exclamaţia revelatoare, pomenită mai sus: „O, de luceafărul din cer / M-a prins un dor de moarte”. Acest *dor de moarte* este, în opinia mea, o grăitoare variantă *a farmecului dureros*, care apare la un personaj angrenat direct în trăirea iubirii şi nu în exprimarea sentimentului, proiectată în trecut ori viitor, dar, în mod numai aparent paradoxal, nu se îndreaptă spre fuziunea prezentă şi întreagă a iubirii, adică nu se consumă în scena întâlnirii dintre Cătălin şi Cătălina, ci se îndreaptă spre absentul şi depărtatul *luceafăr din cer*.

Specificul alegoriei ca sens construit în text ar putea elucida nefericirea Luceafărului, conformă cu „soarta” lui de a nu fi ***capabil*** de fericire, dar şi cu ceea ce Vianu învestea în seninătatea lui Hyperion, ca acceptare împăcată a menirii sale. De fapt, ar putea lămuri evoluţia neputinţei de-a fi fericit spre acceptarea sorţii de a fi astfel, adică împăcarea cu „durerea unei vieţi eterne”, cu acel dor prin care ursitorile l-au deosebit de orice glorie omenească, „un dor adânc şi îndărătnic foarte / De-o frumuseţe cum nu e nici una” („Muşat şi ursitorile”).

Secvenţa cea mai importantă demonstrează analitic natura duală a personajului principal, considerat în general ca o identitate ficţională unitară în exegeza anterioară, care presupunea o unitate a personajului, cel mult o recompunere a lui prin reunirea celor două feţe. Pornind de la interpretarea diferită a sensului celor două nume proprii şi analizând diversele faţete ale comportamentului „indivizilor textuali” – în special, înscrierea în dimensiuni temporale diferite, ipostazele ireductibile ale nemuririi, precum şi recuperarea şi/sau imposibilitatea morţii –, vreau să demonstrez că avem de-a face cu două identităţi textuale total diferite, care aparţin unor lumi esenţial opuse (şi nu doar ca „două feţe ale unuia şi aceluiaşi personaj”).

Résumé

Allégorie et sens global dans « Luceafărul »
La particularité de l'allégorie dans la construction du sens dans « Luceafărul » de Mihai Eminescu

L'élément principal de l'interprétation qu'on propose est l'argumentation pour une nouvelle compréhension du sens profond du poème, à la place de la thèse allégorique du génie mal compris, thèse réductive et déformante, qui, par une longue histoire, a dominé et domine encore, obstinément, sur la réception et l'interprétation du célèbre poème.

Concernant « le destin du génie sur terre », qui est lésé par l'incompréhension de la fille, thèse conforme à une série de croyances et à une certaine mentalité, soit temporairement circonscrite, soit durable (il y a une manière romantique pour considérer le monde), l'étude envisage de montrer qu'une telle mentalité peut, pourtant, changer son accent de signification, dans une autre dominante, une autre mentalité, tout aussi durable que la vision romantique.

Donc, de l'image d' « inaccessibilité et incompatibilité » qui retrace la condition du génie vivant parmi les hommes, comme éloignement pareil à celui entre ciel et terre, la signification majeure se forme dans une dualité constitutive de la nature même du génie, condition qui est inscrite dans le poème comme devenir, de Luceafărul vers Hypérion, à savoir, d'une entité créée et exceptionnelle le génie devient un immortel de l'esprit (ou plutôt il le découvre).

Hermeneutică,
teoriile (re)lecturii

(Su)Râsul lui Eminescu

Puiu IONIȚĂ
(puiu_ionita@yahoo.de)

Fapt psihologic sau categorie estetică, sentiment reconfortant sau deficiență morală, râsul este o prezență inevitabilă în viața şi în opera unui autor. Cum şi cât a râs Eminescu, ce pondere are râsul în creația lui, ce dimensiune artistică a dat el râsului? – iată câteva chestiuni la care vom încerca să răspundem în cele ce urmează.

Din bogatul material pe care ni-l pune la dispoziție literatura biografică se distinge chipul unui tânăr mai totdeauna dus pe gânduri, absorbit de proiecte idealiste şi răpit de elanuri metafizice, un visător care frecventează societatea cu circumspecție şi condescendență, având aerul că orice anturaj îl indispune şi că singura ambianță pe care o prețuieşte este singurătatea.

Eminescu avea umor, în limitele naturaleței şi ale bunului-simț, iar acest umor purta adesea marca spontaneității şi a candorii copilăreşti. Teodor Ştefanelli, coleg al poetului atât la Cernăuți cât şi la Viena, îşi aminteşte că, la liceul din Cernăuți, Eminescu „era vorbăreț şi vioi ca mai toți colegii săi şi avea un veşnic surâs pe buze, afară doar când nu ştia lecția”[1]. Acest surâs, ingenuu şi dezinvolt în tinerețe, dar întunecat şi amar la maturitate, va rămâne emblema personalității sale. Acelaşi Ştefanelli ne spune că şi mai târziu, aflat la studii în capitala Imperiului, Eminescu „râdea adese, cu o naivitate de copil, de făcea să râză şi ceilalți din societatea lui, iar când vorbea prin

---

[1] Teodor Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1983, p. 65.

râs, glasul său avea un ton deosebit, un ton dulce, molatic, ce ți se lipea de inimă”[2]. Era un râs al bucuriei şi al plenitudinii, neumbrit încă de grijile neîndurătoare ale vieții.

Deşi gusta ludicul şi se înveselea de glumele bune, inteligente, Eminescu avea un fond melancolic şi prăpăstios care determina în manifestările sale o inadecvare la real de factură donquijotescă. Ştefanelli îşi aminteşte că, într-o seară, mergând cu Eminescu pe străzile Vienei, a pus pe fugă un vagabond care atacase două doamne. Gestul cavaleresc a fost răsplătit de îndată, căci doamnele invitară acasă pe binefăcători. În lumina somptuoaselor încăperi, se văzu că una dintre suavele lor gazde era de o frumusețe ireală – avea pielea albă, părul de aur şi ochii de un albastru fermecător. Eminescu rămase înmărmurit. După ce ieşiră, îi spuse lui Ştefanelli că această frumusețe tulburătoare, care nu e alta decât Ileana Cosânzeana din închipuirea lui, îl înspăimântă. Tânăra se chema de fapt Eliza, era văduvă şi dornică să-şi petreacă timpul în mod agreabil. Invitația se repetă de mai multe ori, iar tinerii studenți reveniră însoțiți de mai mulți camarazi. O dată, când societatea era destul de numeroasă, cineva propuse un joc al declarațiilor de dragoste, pentru a se înviora petrecerea. Urmară tot felul de declarații hazlii, care înveseliră copios asistența. Numai Eminescu făcu excepție: îngenunche în fața ființei adorate şi i se adresă emoționat şi patetic. Exaltata şi poetica sa declarație contrarie pe tovarăşi, dar impresionă pe amfitrioană, care se arătă plină de gratitudine.

La „Junimea”, unde întâlnea o companie cu maniere alese şi cu pretenții de cultură, Eminescu nu se simțea în largul lui. Suporta cu greu condescendența lui Carp şi ironiile lui Panu, sarcasmele lui Pogor şi observațiile insidioase ale unor Gane sau Lambrior, soldate adesea cu un val de ilaritate amplificat de manifestările zgomotoase ale „caracudei”. Stăruința comilitonilor în a provoca veselia generală, iscusința lor de a transforma o chestiune serioasă într-un lucru de şagă îl mâhneau adânc pe poet. Într-o scrisoare trimisă din Bucureşti, el îl înştiințează pe Iacob Negruzzi că ceea ce l-a oprit la un mo-

---

[2] *Ibidem*, p. 87.

ment dat să mai publice în „Convorbiri literare" a fost tocmai râsul cu care era întâmpinată poezia sa[3].

Ironia şi spiritul corosiv erau specialitatea casei la „Junimea". Eminescu se lăsa uneori contaminat, alteori folosea acelaşi ton şi acelaşi limbaj (care nu-i era propriu), numai pentru a se apăra. Aşa se explică unele versuri caustice sau indecente găsite printre manuscrisele sale.

Fire introvertită şi spirit contemplativ, poetul prefera tovărăşiei stânjenitoare a junimiştilor solitudinea odăii sale şi, rănit de bunăvoința lor batjocoritoare, medita grav pe tema râsului: „Om de spirit – nota el în *Fragmentarium* – e cel care-n fundul inimei lui râde de toți şi de toate. Om de geniu e cel ce râde de el însuşi. De aceea un geniu nu poate fi rău, pe când un om de spirit e totdeauna rău"[4]. Aşadar, omul de spirit râde din răutate (opinie apropiată de cea a lui Platon, care crede că deriziunea e motivată de invidie), în timp ce geniul, în noblețea lui inerentă, are față de semeni o atitudine iubitoare (citim în subtext ideea lui Goethe că „geniul e cel mai îndatorat dintre oameni").

Punerea ecuației râsului în termeni morali trădează o anumită suferință, cauzată probabil de dispoziția enormă pentru deriziune a confraților. Râsul nu e la Eminescu pandant psihologic sau armă socială, nu e resentiment prin care să relaționeze cu ceilalți. Pentru a râde nu are nevoie de companioni – el râde de sine, cu sine şi pentru sine, râsul fiind astfel o formă de cunoaştere, de interiorizare.

Eminescu frecventa „Junimea" pentru că acolo găsea un mediu intelectual care îl stimula, un auditoriu lucid şi competent, în măsură a recepta critic ceea ce el crea în singurătate. Îl irita însă transformarea spiritului critic în manie critică, bascularea între lucrurile serioase şi cele ridicole, înlocuirea tonului grav cu persiflarea. Că nu-i avea la inimă pe junimişti aflăm, de pildă, de la Gheorghe Panu: „Eminescu – relatează

---

[3] G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 225-226.

[4] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 53.

cronicarul «Junimii» – s-a separat devreme de noi, ducându-se singur. Rar mergea în tovărăşia noastră, mai ales tovărăşia mea nu-i plăcea, din cauza spiritului meu zeflemist. Eminescu era şi el în momentele lui bune vorbăreț şi glumeț, deşi întotdeauna cu o umbră de melancolie, însă nu admitea glumă asupra credințelor şi convingerilor sale”[5]. Când a apărut însă Creangă, pe care l-a cunoscut în calitate de revizor şcolar şi apoi l-a introdus la „Junimea”, Eminescu s-a ataşat atât de tare de el, încât au devenit nedespărțiți. „Eminescu – povesteşte Gheorghe Panu – a fost cuprins deodată de o mare dragoste pentru Creangă. (…) Legătura se stabili astfel, încât pe urmă mai nimeni nu mai văzu pe Eminescu fără Creangă şi pe Creangă fără Eminescu: amândoi veneau la «Junimea», amândoi ieşeau de la «Junimea» (…) Ce vorbeau între ei? (…) Creangă istorisind poveşti din bătrâni şi de la țară, Eminescu făcând teorii metafizice şi croind visuri cum ar trebui să fie poporul român. Se înțelegeau, cum se zice, ca gâsca cu rața; îi uneau aceleaşi aspirații”[6].

Despre felul în care se distribuiau în viața poetului buna dispoziție sau tristețea depune mărturie corespondența sa, un tip de discurs aflat la interferența dintre document şi ficțiune şi unde sinceritatea trăirii nu e lipsită de intenție estetică. Epistolarul nu foarte voluminos care s-a păstrat ni-l înfățişează pe poet în nuditatea zbuciumului său existențial, rarele momente în care era destins sau bine dispus având un caracter fulgurant şi circumstanțial.

În scrisorile către amici, apar irizări de voioşie care contrastează până-ntr-atât cu tonul grav, pesimist al întregului, încât rolul lor pare mai degrabă a fi unul de captare a bunăvoinței destinatarului decât de descărcare a tensiunilor psihice ale expeditorului. Umorul fin şi destul de vag ce pluteşte peste rândurile amicale țin mai mult de o familiaritate colegială devenită registru stilistic decât de izbucnirea spontană a unui sentiment de satisfacție. Dacă e vreo satisfacție în

---

[5] Gh. Panu, *Amintiri din „Junimea” din Iaşi*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 101.

[6] *Ibidem*, p. 170-171.

sufletul epistolierului, atunci aceea este una pur estetică. Aşa se întâmplă, de pildă, în scrisoarea adresată lui Caragiale şi lui Ronetti Roman[7], unde tonalitatea ironică este indusă, ba chiar cerută imperios, de adresanţi, a căror desfătare are şi scopul practic de a-i îndupleca să expedieze un răspuns. Scrisoarea e savuroasă şi probabil că îi va fi bine dispus pe primitori, deşi nu era lipsită de subtile împunsături: „De la voi am aflat (…) că Vodă Carol e ales rege al bulgarilor şi împărat al turcilor, că se va muta în curând la împărăţie la Ţarigrad şi Caraiale va fi numit *acolo* ministru a tuturor mascaralelor din Ţara turcească”[8]. Ironia şi aluzia sunt asociate uneori cu invenţia lexicală şi cu jocul de limbaj: „Fiindu-mi teamă că, de lene şi de frică de cheltuială mare şi ruină, nu veţi merge nici unul să cumpăraţi mărcuţă (vedea-v-aş la Mărcuţa), vă trimit una de cincisprezece bani, ca să-mi scrieţi o scrisoare. // Tu, Ronetti Roman, s-o scrii, că eşti mai priceput şi tu Caraiale să pui degetul în loc de iscălitură şi să se spuie acolo în scrisoare cum vă mai merge, cum stă ţara, lumea şi politica, şi despre iubitul meu Rosetache Alias Berlicoco să-mi scrieţi dacă tot mai e tare şi mare în satul lui Cremine şi alte chiţibuşuri asemine”[9]. Aceasta e singura scrisoare a poetului în care jovialitatea e dominantă, fie că o înţelegem ca trăire nemijlocită, fie ca modalitate estetică. Însă situaţia în care se găsea poetul în vara lui 1878 nu era tocmai înveselitoare, căci conducerea „Timpului” îl trimisese într-un fel de exil la Floreşti, judeţul Dolj, din cauza virulenţei cu care atacase guvernul liberal în chestiunea Basarabiei. Nu numai că de două luni era rupt de lume şi lipsit de bani, dar era pus să traducă un text ce nu-i dădea nici o satisfacţie. În aceste condiţii, reactivarea amiciţiei cu cei doi scriitori avea şi scopul practic de a primi informaţii despre mersul lucrurilor. Un anume sentiment de mâhnire nostalgică răzbate totuşi din text şi e trădat de insistenţa cu

---

[7] Formula de adresare fixează de la început coordonatele comice ale discursului: „Măi oameni buni, Caraiali şi Ronetti Roman”.

[8] M. Eminescu, *Opere*, vol. III, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc, prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 718.

[9] *Idem*.

care exilatul imploră veşti („scrieți-mi …orice, numai scrieți, să văd că trăiesc în lume”). Stilul compozit care amestecă ironia lui Caragiale cu umorul lui Creangă, vocabularul cult cu graiul popular şi verbiajul muntenesc cu expresia moldovenească arată că râsul eminescian ține aici mai mult de artefact decât de faptul însuşi.

Asemenea amplitudini joviale nu mai găsim în alte scrisori, ci numai sporadice îndemnuri la râs pierdute printre amabilități reținute şi oftaturi neliniştitoare. Lui Slavici, care îl chema la Bucureşti, îi scrie dezamăgit că nu are bani şi că îl „încurcă marile-i bagaje inutile (cărți, manuscripte, ciboate vechi, lăzi cu şoareci şi molii, populate la încheieturi cu deosebite naționalități de ploşnițe”[10]. Pe Chibici îl roagă, din sanatoriul din Ober-Döbling, Viena (în ianuarie 1884), să aibă grijă de „cărțile şi lada” lui, rugăminte reînnoită câteva luni mai târziu din Iaşi („ar fi bine dacă tu ai păstra încă câtva timp aşa-numita mea ladă”[11]) şi însoțită de o constatare deznădăjduită, la capătul căreia autopersiflarea se dizolvă într-un pesimism fără leac: „Sănătatea mea scârțâie întruna ca o moară de mult stricată, ba poate ireparabilă. Săptămâna aceasta am avut friguri şi dureri de cap; cât despre picioare – ele sunt într-o stare aşa de plâns, precum erau în Bucureşti. O tristă iarnă mă aşteaptă şi o tristă viață”[12]. Dintr-un alt sanatoriu, de data aceasta de lângă Odessa, pe unde l-au purtat de asemenea neînduratele boli, încearcă a obține de la Burlă (12 august 1885) şi de la Novleanu (15 august 1885) promisiunea trimiterii celor o sută de ruble trebuitoare pentru drumul de întoarcere. Mici tentative de destindere a frunții prea adânc brăzdate de gânduri („iar de nu le veți trimite [rublele] vor îngriji cinovicii ruşi pentru mine în vro încăpere a onorabilei poliții”, „vă rog dară să nu mă uitați în mâna pravoslavnicei poliții, poate nici n-aşteaptă altceva decât să puie mâna pe biata mea piele, bortilită de bube şi de boale”) sfârşesc înecate în apa neliniştii şi a singurătății: „Vântul şi valurile lacului, cu

[10] *Ibidem*, p. 874.
[11] *Ibidem*, p. 732-734.
[12] *Idem*.

freamătul lor neîncetat, iată singurul acompaniament al zilelor şi nopţilor, cari se scurg uniforme şi monotone ca bătăile unui ceasornic de părete”[13].

În corespondenţa lui Eminescu un loc aparte îl ocupă scrisorile de dragoste. Celor paisprezece epistole destinate Veronicăi Micle din Ediţia Perpessicius li s-au alăturat de curând alte nouăzeci şi trei, o adevărată mină de aur pentru istoria şi critica literară. Culori şi nuanţe inedite vin să completeze astfel un autoportret care oricum nu va reuşi să redea întreaga bogăţie sufletească a poetului şi întregul adevăr al fiinţei sale.

Lectura acestor scrisori de dragoste semnate de Eminescu lasă impresia unui destin nefericit, înseninat pe alocuri de iluzia unei iubiri care, în loc să-l aline, i-a sporit şi tristeţea şi singurătatea. Cât râs a încăput aici, câtă bucurie adevărată, câtă încredere – e uşor de observat. Dacă desfacem fundele roz ale epitetelor şi ferim străveziile văluri hiperbolice găsim aceeaşi nemângâiere şi aceeaşi suferinţă, acelaşi sentiment al pustiului şi al zădărniciei. Vorbe dulci şi diminutive şăgalnice, izvodiri vesele şi apelative ludice înviorează grăbitele „şiruri” prinse în jocul nevinovat al iubirii: „Veronică”, „Veronicuţă”, „Nică”, „Nicuţă”, „Cuţă”, „poţoţoni”, „poţico”, „mică”, „micule”, „minunică”, „fetiţă”, „moţi”, „momoţ”, „momoţel”, „mâţă”, „moţ mititel şi drăgălaş”, „dragul meu bobocel moţat”, „dulcea mea păsărică”, „petite, charmante bouche”, „măi ramură de liliac”, „Veronicuţă şirată şi cochetă şi uşurică şi popoţică” ş.a.m.d.

Când relaţia nu se clatină, tonul e flatant, împăciuitor şi rareori ironic sau autoironic: „Ştiu că în mintea ta cată să fi roind o sumă de epitete rele asupra nevrednicei şi ticăloasei mele persoane şi cu toate că ştiu astea îndrăznesc a-ţi cere iertare şi a-ţi săruta mânuşiţa”[14]. Alteori ironia împrumută o notă ceremonioasă: „De-atunci intru paj şi cavaler *server* pen-

---

[13] *Ibidem*, p. 717.

[14] *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit, Corespondenţa inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, ediţie îngrijită, transcriere, note şi prefaţă de Christina Zarifopol-Illias, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 55.

tru perpetuitate în suita M. Sale Doamnei Veronica, supus ca un câne şi înamorat ca un cărăbuş”[15]. Printre dezmierdări şi jurăminte exaltate răzbat blesteme şi cugetări pline de năduf: „Aştept telegramele Havas ca să scriu iar, să scriu de meserie, scrie-mi-ar numele pe mormânt şi n-aş mai fi ajuns să trăiesc. Căci a suferi atât pentru ce? pentru ca să te nefericesc şi pe tine, pentru ca şi pe tine să te atrag în adâncimea mizeriei mele sufleteşti; a suferi atât nu este nici drept, nici are vreun scop”[16]. Iubirea este pentru poet o compensație, o evadare din ura generală care îl înconjoară şi pe care singur a provocat-o („sunt nepractic, sunt peste voia mea grăitor de adevăr, mulți mă urăsc şi nimeni nu mă iubeşte afară de tine”[17]), însă fondul său sufletesc tinde să o întunece („şi eu aş vrea să-ți scriu senin micule, nu rău şi abrupt, nu turbure”[18]). Eminescu iubea tragic şi deznădăjduit. Veronica era pentru el un zâmbet, adesea dureros, în mijlocul unei lumi ostile şi hidoase: „Această unică gândire, care e izvorul fericirii şi lacrimelor mele, această unică simțire care mă leagă de pământ e totodată şi izvorul îngrijirilor mele. // Veronică dragă, n-am fost noi doi foarte fericiți într-o lume în care fericirea nu poate exista?”[19]. Momentele de paroxism sunt marcate de accente paradoxale, oximoronul devenind, ca şi în *Odă (în metru antic*), figură predilectă: „De-ai cunoaşte această mizerie sufletească care (sic) mă roade, dacă ai şti cu câtă amărăciune, cu câtă neagră gelozie te iubesc, nu mi-ai mai face imputarea că nu-ți scriu uneori o vorbă de amor. În acel moment te-aş săruta, te-aş dezmierda, dar te-aş ucide totodată”[20].

Cât de adânc şi de copleşitor era sentimentul iubirii în sufletul poetului putem deduce din statornicia lui şi din candoarea care l-a însoțit. Proiecția acestui sentiment însă şi

---

[15] M. Eminescu, *Opere*, vol. III, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 823.

[16] *Dulcea mea Doamnă*…, p. 40.

[17] *Ibidem*, p. 65

[18] *Ibidem*, p. 42.

[19] *Ibidem*, p. 32.

[20] *Ibidem*, p. 158.

angajarea lui ontologică par a fi dobândit o importanță mai mare decât sursa care l-a produs: „Sunt atât de trist şi e atât de deşartă viața mea de bucurii, încât numai scrisorile de la tine mă mai bucură. A le suspenda sau chiar a rări scrisorile tale m-ar durea chiar dacă n-ai mai iubi”[21]. Receptată adesea în concretețea ei adorabilă („te sărut pe gât, şi după cap şi pe obrajii amândoi şi (…) pe gură şi mânuțele şi la coate şi pe umăr”[22]), femeia iubită apare uneori ca un prototip, ca o imagine coborâtă din sfera idealității („d-ta erai o idee în capul meu şi te iubeam cum iubeşte cineva un tablou”[23]).

Scrisorile către Veronica publicate de Editura Polirom în anul 2000 adaugă epistolarului eminescian o suprafață inevaluabilă. Dacă amintim şi recent publicatele note de urmărire provenite din arhivele poliției secrete austro-ungare, atunci avem motive să vorbim despre o nouă etapă în cercetarea biografiei lui Eminescu. În vreme ce istoricii literari întârzie tranşarea unor chestiuni controversate precum boala şi moartea poetului, problema care se pune este dacă aceste documente pot modifica percepția deja încetățenită. Ne apare Eminescu altfel, acum, după noile informații privind viața şi moartea lui? Drept răspuns, am putea invoca opinia lui Proust din *Contre Sainte-Beuve*, şi anume că, pentru a cunoaşte cu adevărat un autor, nu avem nevoie de investigații amănunțite cu privire la viata lui, căci eul său profund se dă întreg în operă. Eminescu a trăit cum a scris, iar ființa lui intimă trebuie căutată în operă, nu în altă parte. E un adevăr ce priveşte pe orice autor şi actul scrisului în general. El devine şi mai evident în cazul lui Eminescu, al cărui crez poetic se plasează în paradigma romantică, potrivit căreia eul este principiul creator al lumii. Pentru orice poet romantic natura e un sentiment, iar nu un obiect descris cu mai mare sau mai mică exactitate. Lumea creată de el nu e o reflectare fidelă a ceea ce cade sub simțuri, ci o proiecție a interiorității. Universul operei este un univers simbolic născut dintr-o viziune asupra lumii ce scapă determi-

---

[21] *Ibidem*, p. 66.
[22] *Ibidem*, p. 136.
[23] *Opere*, vol. III (Vatamaniuc), p. 812.

națiilor precise ale realului, iar eul liric, organizatorul acestui întreg, este o entitate misterioasă pe care nu o pot explica nici datele biografice şi, de la un punct încolo, nici opera.

Chiar într-o scrisoare, unde dimensiunea estetică ori lipseşte, ori e subordonată celei utilitare, faptul brut trebuie să treacă prin limbaj pentru a deveni text, ceea ce conduce la o distorsionare ori chiar la o falsificare a mesajului. Apoi, actul scrisului atârnă oricum de o sumă de imponderabile, între care unele țin de natura abisală şi imprevizibilă a subiectului. Cât adevăr spune o epistolă despre cel ce o scrie e o chestiune care l-a preocupat şi pe Eminescu. Astfel, în scrisoarea către Iacob Negruzzi din 11 februarie 1871, el pune chiar problema raportului dintre subiect şi obiect în ecuația epistolară admițând rolul hotărâtor al eului auctorial în încercarea de a transforma trăirea în discurs: „Dacă o epistolă ar fi să fie expresiunea mai mult ori mai puțin clară în care se află un om când scrie, atunci aş avea multe de spus; mai ales că fiecare din noi e un organ central care-şi asimilează într-un moment toate întâmplările lumii care-i vin la cunoştință”[24]. Cu alte cuvinte, în actul scrisului trebuie avut în vedere procesul evolutiv de la faptul de viață, la reprezentare şi apoi la expresie. Una este trăirea ca atare, alta reflectarea ei în conştiința autorului şi altceva forma verbală trecută prin toate constrângerile limbajului.

Pe de altă parte, paginile intime ale scriitorilor (jurnale, scrisori) au o finalitate estetică indiscutabilă. Autenticitatea rămâne în cazul acestor scrieri un deziderat, o intenție greu de realizat, câtă vreme vorbim despre autori pentru care literaritatea textului este ceva firesc. Jurnalele lui Baudelaire, Julien Green sau Cesare Pavese ca şi corespondența lui Proust, ca să alegem doar câteva exemple, arată că un scriitor trece nespus de uşor de la funcția referențială la funcția poetică a limbii. Jurnalul şi scrisorile lui Kafka sunt opere de imaginație şi nu surse biografice. Documente, da, dar documente existențiale, ca întreaga lui operă, iar nu informații privind diversele circumstanțe ale nefericitei sale vieți. Ce sunt scrisorile lui Eminescu? Mici poeme adresate femeii pe care o iubea. Unde

[24] *Ibidem*, p. 838.

să-l căutăm pe adevăratul îndrăgostit: în poezii sau în scrisori? – e o falsă problemă. Dacă poezia *Atât de fragedă* a fost inspirată de Veronica sau de Mite nu are nici o relevanță. Esențialul e că ea a fost scrisă. De prea multe ori critica literară a căzut în ispita biografismului, alterând mesajul şi vulgarizând opera. E drept că sunt şi cazuri în care cercetarea biografică a ajutat la păstrarea dreptei măsuri, corectând erori flagrante de interpretare. Anecdotica literară însă continuă să facă rău operelor şi prin simplul fapt de a coborî comentariul la un nivel derizoriu şi oricum irelevant. În *Scrisoarea I*, poetul însuşi anticipează efectele păgubitoare ale acestui tip de demers: „Ei vor aplauda desigur biografia subțire / Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vreun lucru mare, / C-ai fost om cum sunt şi dânşii…"[25].

Corespondența lui Eminescu ar trebui privită cu prudență în latura ei documentară şi cu mai mult interes în cea literară. Pe lângă imperativul comunicării unor date imediate către diverşi destinatari, scrisorile poetului reprezintă şi un exercițiu stilistic, dar şi o descărcare a tensiunilor nervoase, ceea ce presupune exprimarea unei game largi de sentimente. Între acestea şi râsul, care, atât cât este, e complezent şi îndatoritor, spontan ori elaborat cu scop estetic, dar oricum destul de amar pentru a trăda nu buna dispoziție, ci tribulațiile cugetătorului solitar şi deznădejdile muritorului încercat de toate durerile vieții. Tot într-o scrisoare, de data aceasta adresată lui A.D. Xenopol, poetul îşi explică fondul de iremediabilă gravitate care face ca râsul să pară un adaos inoportun şi neconvingător: „Eu am moştenit prin ereditate o tristeță pe care nu pot să mi-o explic şi care, educată din când în când c-un optimism însuflețit de paginele mărețe scrise cu sângele său de nobilul popor românesc, mă îndeamnă să urc calvarul vieței mai uşor"[26].

În opera eminesciană râsul îmbracă forme diverse, de la zâmbetul inocent la surâsul trist, melancolic, de la ilaritatea dezinvoltă la deriziunea sarcastică, de la umorul fin, bine-

[25] M. Eminescu, *Opere*, vol. I, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura Vestala / Saeculum I. O., Bucureşti 1994, p. 134.

[26] M. Eminescu, *Opere*, vol. III (Vatamaniuc), p. 883.

voitor la satira necruțătoare, de la autoironia amară la râsul batjocoritor şi resentimentar.

Când vorbim despre comicul eminescian ne gândim în primul rând la un segment specializat al operei sale, şi anume la comedii. Ceea ce găsim aici nu sunt însă piese închegate, ci doar nişte încercări, exersări într-un gen mai puțin familiar, fragmente disparate care pot fi judecate mai mult după intenție decât după realizare. Aşa-numitele „comedii" sunt nişte proiecte ratate şi aparțin unui gen literar în care poetul nu a excelat, deşi legăturile lui cu teatrul au început încă din adolescență. Fire introvertită şi structură eminamente poetică, Eminescu a scris un teatru impregnat de lirism, regulile stricte ale spectacolului dramatic fiind neglijate în cazul tuturor speciilor abordate. Proiectele comice relevă inaderența poetului la problemele teatrului în general şi la exigențele comediei în special. Fragmentele reunite sub titlul *Minte şi inimă* constituie o parodie la un episod din *Iliada*, acelaşi care i-a inspirat lui Shakespeare *Troilus şi Cresida*. Elementele de certă modernitate (tenta parodică, referințele metatextuale, comentariul) contrastează cu schematismul intrigii, inconsistența personajelor şi limbajul grosier. Acesta din urmă, care aminteşte de piesele lui Alecsandri, e sursa principală a comicului. „ANA: Bun, frumos! Dă-i înainte, suduie ca un muscal! / MUȚI: Singură ai spus matale că Homer îi natural / Şi ne-ai zis să spunem toate aşa precum se grăieşte". Efectele comice sunt căutate în exprimarea locuțională şi în tăietura neaoşă a cuvântului mustind de toate sevele arhaice şi populare: „Pace? Da' cunoşti moşnegii? / Scârțâiesc neîncetat / Ba-i bătrân, ba n-are vreme / Să te ducă la primblat. // De faci muzică el cască, / Dacă râzi el e ursuz, / Să vorbeşti de orice-i voie / Da' nici gura nu-i auzi. // Când s-apropie – drăguță / Fată! – funia de par / Atunci – chin. Moşneagu-ntruna / Scârțâieşte ca un car". Comedia este o haină de împrumut şi autorul o poartă stingherit. Când însă versurile iau o turnură sentimentală sau gravă, poetul redevine el însuşi, îndepărtându-se de modelul deriziunii paşoptiste. În rest, aceleaşi probe de virtuozitate prozodică, aceeaşi bufonerie forțată, acelaşi ridicol rezultat din exploatarea excesivă a onomasticii (Muți, Bibi, Pepelea,

Haplea, Strolea, Ermolachie Chisăliță, Baba Cassandra, Gogu, Napoleon Pătlăgică, Pavel Intentationem). Mai împlinit pare a fi râsul în proiectul intitulat de editor *Județul împăratului*. Veniți cu jalba în fața autorității imperiale, eroii nu reuşesc să fie decât incoerenți: se crămăluiesc, se ceartă „PEPELEA: Taci, mă! STROLEA: Iaca tac.”), folosesc stereotipul („STROLEA: O babă”) şi anacolutul („ERMOLACHIE: De vreme ce toată cinstea şi toată închinăciunea a se da împăratului de Dumnezeu este prorocit, iar noi având pricină la Domnie, iată ni s-a luminat şi cădem în genunchi – iată nici nu ştie glasul nostru să vadă şi urechile să vorbească de mărire ca aceasta ca şi care, decât care nu se mai află Împărățiile Voastre şi nici mă uimesc dacă nu văd decât toate cele care de care şi iaca că nici nu ştiu ce să zic…”).

În manuscrisele poetului s-au găsit şi reflecții asupra categoriei estetice a comicului. Astfel moftul, „cea mai comică noțiune românească”, este explicat ca „antiteză neîmpăcată, şi-n sine atât de ridicolă, dintre aparința esterioară şi fondul intern”[27], iar comicul este văzut ca mimetic, opus imaginației şi poeziei: „A-l batjocori pe altul batjocorindu-se pe sine. – E vorba să fie… martor – Vorbă înapoiată, indirectă. A pricepe rău metaforele. A-l aduce pe unul de desperare esplicându-i rău şi tendențios metaforele”[28]. Interesant este că prostia apare tot ca obtuzitate la metaforă, ceea ce poetul numeşte „caracter de prost”, fiind definit drept „luarea metaforelor *ad litteram*… mod de a se convinge dobitocesc – Stăruința într-o neghiobie – Neluminarea – Ură mică manifestată în lucruri mici de tot”[29]. Legând comicul de prostie, răutate şi inadecvare la metaforă, Eminescu se situează într-o descendență platonică şi aristotelică. Se ştie că, în dialogul *Philebos*, Platon asociază râsul cu invidia – „omul invidios se bucură de necazurile celor din jur” (48b) –, primul sentiment survenind ca o compensație față de neplăcerea provocată de cel de-al doilea: „Raționamentul cere deci ca noi, când râdem de prietenii ridicoli, să

[27] *Ibidem*, p. 976.
[28] *Idem*.
[29] *Idem*.

amestecăm plăcerea cu suferința, prin aceea că amestecăm plăcerea cu invidia. Căci s-a admis de mult că invidia este o suferință a sufletului şi râsul este o plăcere. Or, se vede că ambele există simultan în asemenea situații" (50a)[30]. E cunoscut, de asemenea, faptul că Aristotel considera comedia „imitația unor oameni neciopliți" şi o plasa alături de creațiile iambice în ramura „grosolană" şi „muşcătoare" a poeziei, în antiteză cu epopeea şi tragedia care alcătuiesc ramura „nobilă"[31].

Proza eminesciană este de asemenea poetică, urmând deopotrivă dispoziția interioară a autorului şi tradiția esteticii romantice. Gravitatea funciară a autorului este întreruptă şi de data aceasta de mici inserții umoristice prin care naratorul încearcă să câştige bunăvoința cititorului. De exemplu, în cazul basmelor în proză (*Frumoasa lumii*, *Borta vântului*, *Finul lui Dumnezeu*), întâlnim un umor țărănesc ce face parte din ceremonialul povestirii, modelul fiind, desigur, cel al basmului popular („Poveste, poveste, da' eu nu-s de pe când poveştile, eu sunt de mai încoace, da' m-am dus într-o zi la soacră-mea ş-am găsit un sac de poveşti şi venind acasă l-am scăpat jos şi s-o despicat sacul, şi de-atunci s-o împlut lumea de poveşti ş-am învățat ăi eu una şi ț-o spun d-tale[32]). Apoi, pe lângă texte austere de profundă vibrație metafizică sau patriotică (nuvelele *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii faraonului Tlà*, respectiv romanul *Geniu pustiu*), descoperim şi interstiții comice, cum ar fi fragmentele intitulate *Părintele Ermolachie Chisăliță* şi *S-a întâmplat în vremea mea*. Preotul Ermolachie Chisăliță este protagonistul unei mici nuvele burleşti alături de alți doi eroi de aceeaşi teapă, dascălul Pintilie Buchilat şi pălimarul Nicodim Parpalac. Portretele celor trei au dimensiuni ironice şi caricaturale. Începând cu numele şi continuând cu ținuta vestimentară şi gesticulația, totul trădează un contrast puternic între ceea ce pretind a fi eroii şi ce sunt în realitate. Prestația

---

[30] Platon, *Philebos*, traducere de Andrei Cornea, în *Opere*, vol. VII, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1993, p. 70-73.

[31] Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1965, p. 58-59.

[32] M. Eminescu, *Opere*, vol. III (Vatamaniuc), p. 1131.

lor în Casa Domnului este de-a dreptul scandaloasă: Popa suduie în altar bolmojind rânduiala, dascălul silabiseşte cu greu cântările încurcând glasurile, iar pălimarul doarme în strană şi cântă prin somn. Într-o scenă grotescă, utrenia sfârşeşte cât se poate de prost: antereul lui Buchilat ia foc, Parpalac se trezeşte urlând ca un apucat şi amândoi se năpustesc afară încuind uşa şi vestind sătenii că diavolul e în biserică. Parodiei i se asociază în mod firesc dezeroizarea, căci protagoniştii se comportă ca nişte veritabili antieroi. Salvat în cele din urmă de un viteaz cavaler autohton („cojocul spânzura până-n pământ şi căciula sămăna un stog de fân pe-un cap de curcan"), Ermolachie îşi varsă năduful asupra dascălului: „A! Zi! tu, zavistnicule, ai tras clopotul ca să vie oamenii să mă bată! Ei, stai, mări, las' că ți-oi da eu. Poc! Şi zi, eu la dracu, ai? Dă-i!!… Ei! las' că ți-oi da eu ție pe dracu. Poc!"

Problema pe care ne-o punem în fața acestor pagini de critică a moravurilor este dacă Eminescu vizează aici religia, dacă nevrednicia unor slujitori ai altarului poate fi înțeleasă ca un blam la adresa religiei în general. Argumente în favoarea unui răspuns negativ sunt mai multe. În primul rând, istoricii literari ne dezvăluie că un anume anturaj camaraderesc şi cu deosebire ludic a inspirat această nuvelă, iar nu sentimente antireligioase. Între octombrie şi decembrie 1874, Slavici a locuit la Iaşi împreună cu Eminescu sub înrâurirea căruia a scris nuvela *Popa Tanda* şi comedia *Toane sau vorba de clacă*. Povestea lui Ermolachie Chisăliță nu ar fi aşadar decât o parodie la cele două lucrări ale scriitorului ardelean[33]. În al doilea rând, trebuie observat că imaginea caricată nu e aplicată elementului religios (religia strămoşească şi ostenitorii ei se bucură în proza eminesciană de o anumită considerație: în romanul *Geniu pustiu*, un preot român patriot şi fiica lui apar ca victime ale represiunii maghiare, iar bătrânul cugetător din povestirea *Moş Iosif* este un ascet învățat care citeşte *Biblia* cu multă evlavie), ci elementului alogen. Se ştie că şi prenumele „Ermolai", şi derivatul „Ermolachie", şi numele „Chisăliță" au origine slavă, iar înfățişarea şi apucăturile popii trimit către o

---

[33] *Ibidem*, p. 1208-1209.

anumită origine etnică, sugerată de altfel printr-o comparaţie (era „înalt de boiul [lui]”, avea „părul şi barba roşie”, potcapul îi şedea „cam pe ceafă”, încât arăta „ca un rus cu coadă”, era „leneş” şi „beţiv”).

Uneori chiar şi în proza de meditaţie filozofică precum *Sărmanul Dionis* apar secvenţe mai destinse, ca aceea de la începutul nuvelei, unde ilaritatea bonomă se împleteşte cu ironia înţelegătoare şi rafinată. În rest, melancolia şi reflecţia gravă reprezintă nota dominantă a textului, protagonistul solitar purtând pe chip pecetea de neşters a spiritului eminescian („surâsul lui căpătase acea dulce umbră de tristeţă care îl făcea atât de interesant”).

De la proză ajungem astfel la poezie, căci fragmentul liric inserat în nuvelă apare şi ca text poetic autonom purtând titlul *Cugetările sărmanului Dionis*. Poezia este o artă poetică în care discursul liric e construit pe principiul romantic al poetizării existenţei incantată pe un ton de confesiune jovială şi totodată melancolică. Umorul rezultă din transpunerea eului liric în universul purecilor, al ploşniţelor, al şoarecilor şi al pisicilor, gustul pentru poezie fiind transferat acestor nostime vieţuitoare. Între ploşniţe ochiul poetic distinge o „bătrână cuvioasă” şi o „romantică copilă”, poetului-şoarece i se pare delicioasă „o bucată din Homer”, iar motanul se delectează fie cufundându-se în „mâţeasca-i fantezie”, fie „heinizând duios la lună”. Cugetările sărmanului Dionis se încheie cu o concluzie amară ce va deveni leitmotiv al lirismului eminescian: „Poezie – sărăcie!”.

De la râsul binevoitor şi complice, poetul trece repede la ironii şi sarcasme necruţătoare. Aşa se întâmplă atunci când constată, ca Hamlet, că lumea e scoasă din ţâţâni, iar răul s-a lăţit prea mult pentru a mai putea fi tolerat. Este cazul ciclului *Scrisorilor*, şi al *Scrisorii III* în special, unde ironia poetului atinge un punct extrem, devenind batjocură şi sarcasm, unde nu încape glumă sau reconciliere: „Tot ce-n ţările vecine e smintit şi stârpitură, / Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură, / Tot ce e perfid şi lacom, tot Fanarul, toţi iloţii, / Toţi se scurseră aicea şi formează patrioţii. / Încât fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii, / Bâlbâiţi cu gura strâmbă sunt stăpânii

astei nații”. Critica moravurilor ajunge la un grad de violență cum numai în pamfletele lui Arghezi mai întâlnim. Uneori resentimentele se mai temperează, poetul mulțumindu-se să persifleze pe nemernici şi pe filfizoni: „Ai noştri tineri la Paris învață / La gât cravatei cum se leagă nodul, / Ş-apoi ni vin de fericesc norodul / Cu chipul lor isteț de oaie creață” (*Ai noştri tineri*). Când ținta ironiilor devine femeia, sarcasmul are o virulență moderată, tonul provocator pregătind parcă dorita împăcare: „Ia întreab-o bunăoară – / O să-ți spuie de panglice, de volane şi de mode, / Pe când inima ta bate ritmul sfânt al unei ode… / Când cochetă de-al tău umăr ți se razimă copila, / De ai inimă şi minte, te gândeşte la Dalila” (*Scrisoarea V*). Poetul vrea mai mult decât o iubire senzuală, însă descoperă că „doamna are minte scurtă, haine lungi” (*Scrisoarea V*) şi, în locul poetului timid, „cu mersul de culbeci” îl preferă pe „ofițerul țanțoş cu spada subsuoară” (*Icoană şi privaz*). Persiflarea femeii iubite este urmată de autopersiflare, situație frecvent întâlnită în poezia eminesciană, numai că autoderiziunea are mereu o nuanță de tristețe. E vorba despre un sentiment contradictoriu, de o satisfacție amară destul de prezentă în sufletul poetului şi care ar putea fi numită, cu inspirata formulă a lui Nichita Stănescu, *râsu'-plânsu'*. Paradoxalul amestec al râsului cu plânsul uimeşte şi contrariază, sporind tensiunea lirică în multe dintre textele poetice eminesciene: „Iar Eco îşi râde de blândele plângeri” (*O călărire în zori*); „Acum râde printre lacrimi când o cântă pe Dridri” (*Epigonii*); „Să râd ca nebunii?… Să-i blestem? Să-i plâng?” (*Mortua est*); „Nu vedeți că râsul vostru e în fiii voştri plâns?” (*Scrisoarea IV*); „C-acel demon râde, plânge, neputând s-audă plânsu-şi” (*Scrisoarea V*); „Când râzi, când plângi, când mă săruți” (*Iubitei*); „Te vedeam râzând prin lacrimi cu zâmbirea ta de înger” (*Dumnezeu şi om*); „Râdea, cânta degeaba… plângea chiar în zădar” (*Codru şi salon*); „De-aceleaşi lucruri plângem noi şi râdem” (*Noi amândoi avem acelaşi dascăl*), „Vorba, râs şi plânset sună în urechi” (*Viața*). Râsul devine tot mai sumbru şi mai hidos, confundându-se cu rânjetul morții: „Şi de trăieşte, râde, plânge, moare” (*Când îmi zâmbeşti, pă-*

mântul îmi zâmbeşte), „Rânjea cu râsul morţii – şi-n oarba lui cumplire…” (*Povestea magului…*).

Dintre ocurenţele din câmpul semantic al râsului inventariate în *Dicţionarul limbajului poetic eminescian*[34], două treimi aparţin lemelor „surâs” şi „zâmbet” şi doar o treime lemei „râs”. Este o dovadă clară că spiritului eminescian îi este propriu surâsul, iar nu râsul, deşi râsul este adesea elevat, candid, angelic, înălţător, adică e tot surâs. Surâsul e „dulce”, „blând”, „virgin”, „smerit”, „trist”, „dureros”, „sfânt”, „divin”, e „o rază de soare”. Zâmbirea e şi ea „regină”, „regală”, „dulce”, „curată”, dar şi „tristă”, sugerând aspiraţia permanentă către Absolut a unui spirit care vede în iubire principiul fundamental al lumii. Nici surâsului nu-i lipsesc umbrele neliniştii şi ale tristeţii: „Ea fără şir vorbeşte şi dulcile-i surâse / Cu lacrimi se amestec” (*Când crivăţul cu iarna*); „Ce oftează-n fericire şi plânge c-un surâs” (*Povstea magului…*). În momentele-cheie, zâmbetul este motivul care produce maxima elevaţie spirituală, devenind indispensabil iubirii. Aşa se întâmplă în *Luceafărul*, unde surâsul însoţeşte comuniunea sufletelor îndrăgostite („Ea îl privea cu un surâs / El tremura-n oglindă”), în *Sara pe deal*, unde surâsul şi somnul sunt efigie respectiv vehicul al erosului spiritualizat („Şi surâzând vom adormi sub înaltul vechiul salcâm”) şi în *Atât de fragedă*, unde zâmbetul sporeşte farmecul fiinţei iubite ce se va eterniza apoi într-o ipostază sacră, marianică („Nu mai zâmbi! A ta zâmbire / Mi-arată cât de dulce eşti […] Şi-o să-mi răsai ca o icoană / A pururi verginei Marii / Pe fruntea ta purtând coroană – / Unde te duci? Când o să vii?”).

Judecând lucrurile în contextul cultural şi estetic al epocii, trebuie să observăm că, dacă la Creangă râsul e sentiment sincer şi natural, o formă a plenitudinii şi a bucuriei de a fi, iar la Caragiale devine resentiment, băşcălie, supapă psihologică pentru defularea tensiunii cauzate de frustrări şi refulări

---

[34] Vezi Dumitru Irimia, coord., *Dicţionarul limbajului poetic eminescian, concordanţele poeziilor antume*, vol. I-II, Editura Axa, Botoşani, 2002 şi Dumitru Irimia, coord., *Dicţionarul limbajului poetic eminescian, concordanţele poeziilor antume*, vol. I-IV, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, Iaşi, 2006.

repetate, la Eminescu râsul are forma atenuată şi hieratică a surâsului – e o emoţie a celei mai înalte sensibilităţi. Eminescu râde puţin dar o face naiv, copilăreşte, însă îndeobşte surâde amar, Creangă râde natural, cu poftă neostoită, ca un ţăran ce se află, iar Caragiale râde sarcastic şi pedepsitor, ca un târgoveţ.

Bibliografie

1. Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1965.
2. Caragiale, I.L., *Opere*, vol. I-II, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.
3. Călinescu, G., *Ion Creangă (Viaţa şi opera)*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987.
4. Călinscu, G, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I-IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.
5. Călinescu, G., *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.
6. Cioculescu, Şerban, *Eminesciana*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.
7. *Dulcea mea Doamnă/Eminul meu iubit, Corespondenţa inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, ediţie îngrijită, transcriere, note şi prefaţă de Christina Zarifopol-Illias, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
8. Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-V, ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Vestala / Saeculum I. O., Bucureşti 1994-2000.
9. Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-III, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc, prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.
10. Eminescu, Mihai, *Frgmentarium*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.
11. Irimia, Dumitru, coord., *Dicţionarul limbajului poetic eminescian, concordanţele poeziilor antume*, vol. I-II, Editura Axa, Botoşani, 2002.
12. Irimia, Dumitru, coord., *Dicţionarul limbajului poetic eminescian, concordanţele poeziilor antume*, vol. I-IV, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, Iaşi, 2006.

13. Panu, Gheorghe, *Amintiri din „Junimea” din Iaşi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.
14. Platon, *Philebos*, traducere de Andrei Cornea, în *Opere*, vol. VII, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993.
15. Ştefanelli, Teodor V., *Amintiri despre Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1983.

Résumé

La structure intérieure d'Eminescu était grave, même pessimiste, et son état d'âme, dominé quasi permanente par la mélancolie et la tristesse. Pourtant, le rire faisait place dans sa vie soit dans un moyen spontané et désinvolte, soit dans une modalité conjecturelle, passagère et complaisante. Dans l'œuvre éminescienne le rire prend des formes diverses qui vont du sourire innocent, mélancolique ou triste à l'hilarité dégagée, de l'humour fin, bienveillant à la dérision sarcastique ou à la satire impitoyable, de l'autoironie douloureuse au rire persifleur et ressentimentaire.

Parmi toutes les nuances du rire rencontrées à l'homme, dont parlent ceux qui l'ont connu, mais aussi au signataire des lettres ou à l'auteur de l'entière œuvre littéraire, ce qui se distingue comme marque définitive de l'esprit éminescien est le sourire amer et mélancolique de celui qui aime le monde avec un désespoir sincère, en lui offrant tout sans rien recevoir.

Copilărie şi copilărire în opera eminesciană

Loredana OPĂRIUC
(lori_opariuc@yahoo.com)

„Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată.” Frumoasele şi celebrele cuvinte din *Amintirile* lui Creangă pot întâmpina ori chiar prefaţa câteva creaţii eminesciene – puţine în raport cu ansamblul operei – în care starea de graţie a poeziei este din plin resimţită, nu din forţa cuvântului, ci din mirajul lumii („de parcă era toată lumea a mea!”, scria în acelaşi spirit prietenul humuleştean), creaţii despre copilărie şi despre atributele ei majore: integrarea deplină, firească şi nu artificială în natură, trăirea în poveste, bucuria jocului. O strofă din *Povestea codrului* corespunde întru totul nostalgicului îndemn al lui Creangă: „Hai şi noi la craiul, dragă / Şi să fim din nou copii. / Ca norocul şi iubirea / Să ne pară jucării”. Aşadar, întoarcerea spre copilărie echivalează cu o soluţie existenţială sigură, numai că rareori posibilă. La o vârstă ulterioară, lirica românească va căpăta prin creaţiile lui Tudor Arghezi o dezvoltare superioară a temei, exilată, de regulă şi pe nedrept în multe cazuri, în zona literaturii pentru copii, când, de fapt, perspectiva este a adultului trecut prin destule Văi ale Plângerii, mai ales cele ale cunoaşterii, care caută să-şi revitalizeze spiritul deformat de experienţă şi să-şi re-motiveze semnele lingvistice, spaţii ale propriei fiinţe devenite de nelocuit. Prima strofă dintr-un *Creion* (Arghezi) cuprinde liric aceeaşi dorinţă de reîntoarcere spre vârsta inocenţei, în care drama timpului, a răului, a morţii şi, desigur, mai ales a cuvântului, încă nu s-a petrecut: „Fă-te, suflete, copil / Şi strecoară-te tiptil / Prin porumb cu moţ şi ciucuri, / Ca să poţi să te mai bucuri”. Într-o

formă sau alta, mai toți marii creatori ajung să exprime, la un moment dat, de-solidarizarea de lumea culturii şi regăsirea plinătății existențiale ce defineşte prima etapă din viața omului, în care conştientul rămâne şi funcționează ca un tot nediferențiat. Nostalgia copilăriei are ca efect copilărirea.

Într-un film românesc despre viața lui Ion Creangă, având-l ca protagonist şi pe Eminescu – *Un bulgăre de humă*, regizat de Nicolae Mărgineanu, după un scenariu de Mircea Radu Iacoban în colaborare cu regizorul (realizat în 1989, la o sută de ani de la moartea celor doi scriitori) – prietenia dintre marii noştri autori clasici (interpretați magistral de către Dorel Vişan şi Adrian Pintea) este surprinsă în mare parte pe aceste coordonate ale *copilăririi*, valorificând, desigur, atât documentar, cât şi în spirit, monografiile bine întocmite de G. Călinescu. Ataşamentul poetului față de „țărăniile" lui Creangă, peregrinările prin împrejurimile Iaşului, momentele de reală comuniune, în fond prietenia sub semnul solarității reprezintă, de asemenea, atribute ale *copilăririi* celor doi scriitori, desigur că nu în sensul regresiei, ci în acela al menținerii sau resuscitării unei stări de grație, de autentică uimire şi bucurie, aşa cum apare şi în poezia din 1871, *Copii eram noi amândoi...*, unde autorul îşi evocă fratele, partenerul de joacă de odinioară, şi luptele lor imaginare încununate cu triumf.

Dincolo de ponciful că geniile se deosebesc de ceilalți oameni şi prin faptul că în structura lor intimă supraviețuieşte copilul, despre această etapă a existenței eminesciene Călinescu scrie un capitol în care conjugă informația arhivistică, cercetarea pe teren şi poezia, rezultând, printre altele, două sintagme menite să-l caracterizeze decisiv pe viitorul mare poet: „neastâmpărat din fire" şi „o haimana sănătoasă" (Călinescu, 1986: 35, 47), sintagme ce par desprinse din opera de căpetenie a sprințarului său prieten răspopit. Avea, deci, spre ce privi cu nostalgie poetul nostru! Apoi corespondența celor doi – mai exact scrisorile povestitorului – reprezintă un document inedit al fondului de ingenuitate care-i unea poate mai mult decât literatura: „Această epistolie ți-o scriu în cerdacul unde de atâtea ori am stat împreună, unde mata, uitându-te pe

cerul plin cu minunății, îmi povesteai atâtea lucruri frumoase… frumoase…”.

Cu siguranță că interogația retorică din finalul celebrei *O, rămâi* este expresia poetică a unei melancolii amare, a „urâcioasei întristări” ce defineşte maturitatea prea conştientă de fatale determinări temporale, sociale, metafizice şi, deloc în ultimul rând, lingvistice. O va constata şi Sorescu, ulterior, în *Unde fugim de-acasă:* „Ieşim din copilărie ca dintr-o jucărie”. Nu e fortuită nici distincția obstinată pe care o fac unii dintre suprarealişti între poezie şi literatură (Ion Pop îşi va intitula studiul despre Gellu Naum *Poezia contra literaturii*), cea din urmă suferind de convenționalizare la toate nivelurile. De aceea există două tipuri de poezie descrise în opera eminesciană, corespunzătoare vârstelor poetului: poezia dinainte de cuvânt sau, mai precis, de experiența cuvântului creator, evocată cu nostalgie şi, de regulă, în legătură cu marele poem al Firii, în care ființa umană este unul dintre semnele ce-i asigură coerența[1], şi poezia de „după Babel”, *literatura*, de vreme ce fiecare creator de limbaj îşi ridică un turn iluzoriu din cuvinte către cer, asistând neputincios la prăbuşirile lui constante.

La început a fost natura

Există în poezia eminesciană câteva „insule ale lui Euthanasius”, în care zădărnicia nu poate pătrunde. Sihastrul din *Cezara* îi spune lui Ieronim în scrisoarea prin care-i lasă fermecătoarea moştenire fenomenală – „cea mai desăvârşită viziune paradisiacă din literatura românească”, după cum spunea Eliade cu un superlativ forțat în studiul consacrat acestui tărâm fericit (Eliade, 2004: 9) – că, departe de societate şi de cuvintele ei, s-a vindecat de cea mai nemiloasă boală a spiritului: „Eu, mulțumită naturei, m-am dezbrăcat de haina deşertăciunei”. Semnele naturii nu înşală, spre deosebire de

---

[1] Numită relevant „poezia cu funcție vitală” de către Johan Huizinga în *Homo ludens* (p. 205), corespunzătoare poeziei arhaice care „îndeplineşte funcții mai ample şi mai vitale decât satisfacerea unor năzuințe literare” (p. 224)

cele ale oamenilor, nu ascund şi nu disimulează – „antihegeliană şi până la un punct rousseau-iană concepţie” (Călinescu, 1985: 350), iar Eliade afirmă că această insulă „prezintă un interes maxim pentru înţelegerea poetului” (Eliade, 2004: 11), indicând, totodată, un spaţiu cu multe conotaţii sacre, mai ales pentru că timpul şi moartea nu sunt percepute dramatic în manifestarea ritmică a naturii[2]. Aflat pe căi spirituale complicate – şi în mare măsură greşite –, spiritul uman se îndepărtează de natură şi se perverteşte, uitându-i armonia şi finalitatea, sugerează fără gravitate retorică Euthanasius, aşadar, „polaritatea Natură-Cultură”, înrudită până la echivalări cu „polaritatea Haos-Cosmos”[3] se răstoarnă în această viziune asupra omului în lume: natura nu mai este o expresie a haosului, iar cultura – a cosmosului, dimpotrivă, cea dintâi prezervă toată unitatea lumii, cea din urmă – toate confuziile şi pierderile de sine[4]. De aceea, Ieronim şi Cezara trăiesc dionisiac în atmosfera fericită a insulei lui Euthanasius, regăsindu-şi resorturile inhibate de conduita socială impusă, de vreme ce, aşa cum precizează cu seninătate Euthanasius, „nu inteligenţa, ci ceva mai adânc angrenează totul cu o simţire sigură, fără greş”. Singurul aliat al fiinţei inferioare Creatorului rămâne, deci, natura, pe care,

---

[2] „Este un tărâm paradiziac, calitativ deosebit de zona înconjurătoare, în care beatitudinea vieţii adamice nu exclude beatitudinea «morţii frumoase»; şi una şi alta sunt stări în care condiţia umană – drama, durerea, devenirea – a fost suspendată.” (Eliade, 2004: 12)

[3] Aşa cum apare explicată în numeroase studii şi după cum o numeşte, în tandem, Andrei Oişteanu în *Ordine şi haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească* (p. 434), deşi, din anumite perspective, cele două principii îşi anulează polaritatea: „Haosul poate fi privit ca *un fel de Ordine*. O *Ordine paradoxală* – în măsura în care este guvernată de o singură lege, cea a lipsei de legi. O *Ordine tainică* – în măsura în care este inaccesibilă. O *Ordine superioară* – în măsura în care este o stare a lipsei de constrângeri, o stare a libertăţii totale” (p. 273)

[4] „Cauza răului în natură nu este instinctul, ci conştiinţa. Instinctul e mijlocul cel mai sigur al naturii de a ajunge la scop, şi, dacă acceptăm finalitatea aparentă a Cosmosului, adică viaţa, unica formă posibilă de fericire. Peste desăvârşirea oarbă a acestei lumi, omul aplică goala lui inteligenţă. Dar ideea nu e decât un epifenomen, care se adaugă peste cursul naturii fără a-l întări. Cultura e *frază* şi *lustru*, minciună şi ipocrizie.” (Călinescu, 1985: 349)

însă, omul matur, spre deosebire de copil, uită să o asculte, aşa cum este acuzat în *Demonism*: „În van Titanul mort, ce ne-a născut / Binele ni-l voieşte; în zădar / Cearcă-a vorbi cu noi în cugetări / Strălucitoare, varii, -mbălsămate, / În flori, în râuri, în glasul naturii / Ce-i glasul lui (…)”. Adultul, contaminat cu *demonism* şi cu *daimonism* deopotrivă, nu poate avea decât o condiție dramatică[5].

Copilăria rămâne un eden pierdut, de unde învestirea ei cu atribute mitice şi refacerea traseului existențial parcurs de Candide al lui Voltaire, iar edenul spre care vocea eminesciană se întoarce imaginar are atribute aproape similare în contextele diferite în care este zugrăvit: buciumul, codrul, luna, lacul, izvorul, o Evă mai puțin ispititoare şi mai degrabă protectoare ori invitându-l pe poet la un joc, toate elementele constante construind o imagine specifică a utopiei romantice, pastorală şi idilă în acelaşi timp. Numai că întoarcerea este rareori posibilă şi nici recluziunea asemenea celei din *Walden* al lui Thoreau nu are sorți de izbândă.

Fiind băiet păduri cutreieram este un poem relevant în acest sens, îmbrățişarea lumii percepute ca „un rai din basme” fiind posibilă numai înainte de experiența timpului şi a cuvântului. Este, prin excelență, vârsta idilei posibile şi a poveştilor percepute ca realitate, idilă cu „o tânără crăiasă” care conferă un plus de umanitate şi miraj tabloului nocturn. Buciumul, spre deosebire de cornul care în *Peste vârfuri* are conotații tanatice, „sunând din ce în ce tot mai aproape”, uneşte ființele într-un suflet cosmic, iar condiția copleşitoarei comunicări universale rămâne vârsta fragedă sugerată prin durativul „fiind”. Cornul, cu aproape aceleaşi determinante, reapare în *Povestea teiului*, unde idila se petrece tot sub semnul prea-plinului copilăresc: „El se da tot mai aproape / Şi cerşea copilăreşte”, prin urmare dragostea se poate împlini numai în ipostaza inocentă a ființei (o numeşte „Jucăria-ncântătoare / A frumosului idil” în *Minte şi inimă*) şi în

[5] „În «proiectul de mitologie română» *Genaia*, poezia este lume întemeiată prin suprapunerea celor două principii: daimonismul (principiul creației) şi demonismul (principiul răului).” (Irimia, 2005: 196)

spațiul ocrotitor al naturii (cum apare, de pildă, în *Făt-Frumos din tei*). Jocul, „mai vechi decât cultura” (Huizinga, 2007: 39), își dovedește în asemenea contexte funcția spirituală, având asociate atribute (poetice) precum libertatea și imaginația, scăpând de determinări morale, sociale, așadar putând fi perceput „ca un intermezzo al vieții cotidiene, ca un răgaz” (Huizinga, 2007: 49) care însuflețește totul în jur (iar personificarea, tropul nelipsit din creațiile despre natură și copilărie, reprezintă „o funcție ludică” – op. cit., p. 233).

O percepție senină a lumii dovedește și „mititica” din *Floare albastră*, care „spuse adevărul”, *departele* iubitului părându-i-se ridicol în multitudinea de forme ale *aproapelui* ușor de atins[6]. La începutul existenței umane nu a fost Cuvântul (spre deosebire de existența cosmică), pare a spune tânăra, ci limbajul fermecător al naturii al cărui analogon poate fi iubirea juvenilă, de unde și „magnetismul apropierii” resimțit de către poet în anumite contexte (Papu, 1979: 74). Aproapele și departele[7] coexistă pentru copilul care nu-și resimte singurătatea în natură, spre deosebire de adultul suferind de o „criză a proximității”, definită de „blocajul spiritului în dihotomii” (Pleșu, 2009: 242), de vreme ce „*aproapele* nostru e extensia identității noastre, e sinele nostru lărgit” (Pleșu, 2009: 243-244).

O ipostază similară întâlnim în *Dorința*, unde vocea lirică nu îi mai aparține alterității menite să-i reamintească o cale regală la îndemână, ci poetului însuși, contaminat de frumusețea lumii naturale. De aici și îndemnul celebru din *Lasă-ți lumea…*, în care iubirea posibilă, împlinită, concretizată în vocativul „dulce dragoste bălaie” este efectul aceleiași copi-

---

[6] Edgar Papu îl numea pe Eminescu „cel mai mare poet al depărtării” (p. 46) și, dincolo de superlativul cu iz protocronist, cu siguranță că această categorie a „depărtării lăuntrice” (asociată titanismului) se poate verifica în mai toată creația sa.

[7] „Absorbiți de țintă, tutelați de prestigiul și de seducția departelui, sfârșim prin a nu mai pricepe lucrurile care ne sunt *aproape*. Aproapele ne devine străin.” constată Andrei Pleșu în cap. *Idiomuri cerești* din antologia *Limba păsărilor*, p. 242.

lăriri, al jocului afectiv şi al întoarcerii spre resorturile iniţiale ale fiinţei.

Nostalgia vârstei adamice – chiar dacă nu se copilăreşte aşa cum o face, magistral, de altfel, Arghezi (şi nu poate fi vorba despre o poezie a hipocoristicului la Eminescu), neputinţa întoarcerii, pierderea definitivă a candorii şi infestarea cu răul lumii sunt simptomele unei maladii temporale echivalate cu pierderea inocenţei, cu ispita necunoscutului şi transformarea ordinii în haos, ca să preluăm termenii-cheie ai binecunoscutei lucrări a lui Andrei Oişteanu, dar şi cu experienţa multiplă şi contradictorie a cuvântului.

Limbajul copilăriei este structurat pe *logos physeos*, confirmând „viziunea animistă specifică panteismului iluminat, propriu înţelepciunii populare şi propriu lui Eminescu însuşi" (Cifor, în *Dicţionarul*..., 2005: 98) şi, desigur, „ilustrând concepţia romantică (cu rădăcini antice) asupra limbajului Naturii, înţeles ca limbaj primordial sau ca limbaj al Revelaţiei" (Cifor, în *Dicţionarul*..., 2005: 161). Nu întâmplător Pan cu a lui dualitate este identificat în *Cratylos* drept „fiinţa globală a limbii" (Pleşu, 2009: 33), în dialogul platonician deosebindu-se şi două tipuri de nume: cele date de zei şi cele date de oameni[8], cele din urmă suferind de insuficienţă şi chiar de mistificare. Categoria dionisiacului – certificând identificarea sinelui cu lumea, aşa cum o teoretiza Nietzsche în *Naşterea tragediei* – se regăseşte mai ales în aceste creaţii ale reintegrării în natură şi, totodată, ale renunţării la eul problematizant şi la cuvintele ce îl separă pe om de restul materiei.

Un alt exemplu al acestei direcţii tematice îl reprezintă miniatura feerică *Somnoroase păsărele* – un tablou de artă naivă (fără nimic depreciativ în această formulă), în care sensurile lumii par deschise, ca şi în *La mijloc de codru* – inti-

---

[8] „Să fie atunci numele primitive totuna cu cele date de zei, iar numele derivate opera oamenilor?" (Pleşu, 2009: 19). Desigur, plecând de la o asemenea dihotomie, limbajul ultimei vârste a umanităţii este cel mai îndepărtat de Cuvânt: „Platon se arată, prin urmare, înclinat să înregistreze o degenerescenţă a limbii, o degenerescenţă survenită prin solemnizare (*tragodéin*) şi calofilie sau prin voalarea fatală adusă cu sine de trecerea timpului" (Pleşu, 2009: 21).

mismul şi *micro-armonia* sunt semnele unei ordini cosmice care protejează fiinţa. În plus, avem de-a face cu un micro-univers, nu un macrounivers învecinat semantic cu neantul, expresie a departelui care provoacă halucinaţii ontice[9].

Spaţiul rural se adaugă acestor „insule" din natură, configurând proiecţia exterioară a unei sensibilităţi intimiste, efect al unei temeri greu suportabile de necunoscutul agresiv de această dată, nu atrăgător: „Aş vrea să am o casă tăcută, mitutică / În valea mea natală, ce unduia în flori" sunt două versuri devenite clişee livreşti despre ataşamentul faţă de locul natal sau spaţiul rural. Ca şi Creangă, poetul îi conferă acestuia dimensiunile unui topos mitic, iar drama dezrădăcinării este multiplicată. În aceeaşi poezie, *Din străinătate*, apărută în „Familia" în 1866, când autorul avea chiar o vârstă fragedă, nostalgia „lumii mici" este cuprinsă şi-n sintagmele „zilele-mi copile" şi „jocurile-mi june", atribute menite să reliefeze sublimul candorii. În textul intitulat metadiscursiv *Un roman*, tânărul protagonist trăieşte şi el răul plecării de acasă şi nu se poate bucura de fastul sărbătorii, gândurile fugindu-i „în valea lui natală", acolo unde a deprins „a firii dulce limbă", „murmura cuminte a râului curat", „dulce-nmiitul al păsărilor grai", pentru ca, în *Codru şi salon*, variantă din 1877, superioară estetic poeziei anterioare, să fie descrisă aceeaşi pace între eu şi lume: „Unde-nvăţa din râuri o viaţă liniştită, / Părând să n-aibă capăt, cum n-are început", formulările-cheie repetându-se: „A firii dulce limbă de el era-nţeleasă / Şi îl împlea de cântec, cum îl împlea de dor". Mama, la fel ca la Creangă, este iniţiatoarea în farmecele firii, călăuzindu-şi copilul pe calea unei înţelegeri lipsite de nuanţele şi contradicţiile ameţitoare de mai târziu: „Mama-i ştia atâtea poveşti, pe câte fuse / Torsese în viaţă… deci ea l-au învăţat / Să tâlcuiască semne şi-a păsărilor spuse / Şi murmura cuminte a râului curat". Departe de vârsta poveştilor, pierde iubirea din cauză că nu mai este „băietul" de odinioară, asemenea unui „pagi din

---

[9] „Viziunea lumii ca organism a supravieţuit într-un fel în forma literară a modelului idilic, cel puţin în izolarea de *lumea largă*, dacă nu şi în altă parte." (Nemoianu, 2003: 173)

basme” (cum au norocul să fie Cătălin sau Călin), şi urmele îndoielilor i se citesc pe chip, încât fata îi reproşează cu tot surplusul ei de vitalitate: „Căci eu mă simt copilă, de-ai fi şi tu copil!”, până la sentința finală: „De-ai fost vreodată tânăr, e foarte mult de-atunci!”.

Aflate în căutarea franciscanismului pierdut, asemenea măşti poetice „fără înger şi fără stea” (Călinescu, 1985: vol. II, 291) au conştiința irecuperabilului, „limba păsărilor” inventată de îngeri refuzându-li-se. Andrei Pleşu, în eseul despre acest idiom primordial, analizează dialogul *Cratylos* al lui Platon şi enunță o concluzie a celui ce cântărea ontic lucrurile şi cuvintele: „pentru a regăsi *numele primitive*, e mai înțelept să pornim de la *literele* întruchipate în natură decât de la literele defuncte din abecedare. Efectul Verbului creator a ajuns să fie mai bine conservat în țesătura realului decât în țesătura limbii” (Pleşu, 2009: 54), iar finalul capitolului este, desigur, retoric: „Unde mai poți spera să auzi *limba păsărilor*, dacă nu sub cerul de deasupra unei câmpii imense, prin iarba căreia căutătorul avansează lent, ca o țintă perfectă a zeilor?” (Pleşu, 2009: 54), întoarcerea în natură fiind replica ultimă a lui Socrate în fața nedumeririi provocate de cuvinte şi lucruri. Prin urmare, natura este o cale de întrevedere a formei perfecte de comunicare universală şi de participare la ea, iar poveştile, basmele şi ghicitorile sunt singurele construcții expresive potrivite sau mai apropiate în spirit de acest spațiu.

„Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri” *vs* „cartea tristă şi-ncâlcită”

Trecut-au anii…, una dintre operele eminesciene fundamentale în privința reprezentării timpului (al cărei titlu va fi preluat de Virgil Ierunca pentru jurnalul său, un frumos omagiu din alt secol), descrie în enumerație un alt (pre)limbaj al copilăriei. Fără conştiința artificialității, copilul este definit de emoție, de participare – „mă mişcară” – şi nu de criterii estetice, raționale, formale. Arta se poate manifesta ca terapie existențială – „fruntea-mi de copil o-nseninară” – doar într-o conştiință empirică, a senzațiilor şi percepțiilor sau, mai bine

spus, conectată la sensibilitatea originară, numai că gândirea mitică este distrusă de spiritul critic asociat inevitabil creatorului matur. Aceeaşi pierdere a capacităţii de receptare empatică a lumii este mărturisită în *O, rămâi* – confesiunea „A-nţelege n-o mai pot…” este opusă reacţiei copilăreşti „Ş-am ieşit în câmp râzând”, râs aflat şi la antipodul variantei tragice din *Floare albastră* – „Eu am râs, n-am zis nimica”. Curajul imaginaţiei care face fericirea posibilă este mult temperat şi chiar stăvilit de raţiunea adultului care înţelege mai mult decât simte, aşa cum se întreabă retoric în finalul evocării lirice *Copii eram noi amândoi:* „Eu? Mai este inima-mi / Din copilărie?”. Regăsim aproape aceleaşi conotaţii din *Songs of Innocence* şi *Songs of Experience*, poemele despre „the two contrary states of the human soul” ale lui William Blake, tocmai pentru că, în viziunea poeţilor (romantici, mai cu seamă), inocenţa rămâne depozitarul bucuriei de a exista, în antiteză cu experienţa aducătoare de cunoaştere şi nenoroc.

În *Archaeus*, ineditul dialog al naivului cu înţeleptul, în care omul este definit de către misteriosul bătrân drept emanaţie variabilă a spiritului universal, este enunţată importanţa imaginarului pentru destinul uman. Copilul construieşte lumi care nu există şi trăieşte conectat la acest univers închipuit, multiplicându-şi bucuria, pe când adultul vede lumea în determinările ei aşa-zis reale, pierzând o mare parte din exuberanţa de odinioară. Ca şi în satire, autorul, prin intermediul vocii naratorului-personaj, nu cruţă suficienţa învăţaţilor care se consideră deţinătorii adevărului, sugerându-se diferenţa dintre aceştia şi copiii care nu îşi arogă nici un fel de superioară demiurgie ori cunoaştere: „Cartea cea mai nouă e pentru dânşii cea mai bună. Ei citesc mult şi au în capul lor o mulţime de definiţii, formule şi cuvinte despre a căror adevăr nu se îndoiesc niciodată, căci n-au vreme de-a se îndoi”. Explică apoi de ce îi numeşte „învăţaţii cuvântului”: „Îi numesc ai cuvântului pentru că înţelepciunea lor consistă în cuvinte, în cojile unei gândiri, pe cari memoria lor le păstrează. […] Cele citite trec ca nişte *coji moarte* (s.n.) în hambarul memoriei, de unde iese la iveală apoi tot în aceeaşi formă”. Spre deosebire de înţelepciunea acestora, adevărul „căutat în inimă” defineşte

modul în care copilul se raportează la întreaga lume, îmbrățișând-o în splendorile ei diverse, fără a-i căuta un sens ultim și unic, iar discipolul fără voie din proza eminesciană pare să facă parte din această categorie necontaminată de vanitoase insignifianțe. La fel ca Dionis, tânărul narator alternează truda literară cu paradisurile artificiale, cu licorile psihotrope din „Corabia lui Noe”, crâşma arhetipală care-i favorizează o fericită metamorfoză: „Acolo aveam şi eu masa mea de baştină şi sara, când mi se ura cu cititul şi scrisul, mă duceam la mesuța din colțul corăbiei şi *mi se părea că mă făceam iar copil* (s.n.), că eram în vremea lui Sim, Ham şi Iafit”. Aşadar, întoarcerea spre mult râvnita vârstă mitologică, inevitabila nostalgie a marilor creatori, devine posibilă prin reactivarea funcțiilor naivității, printre care mirarea este „mama înțelepciunei”. Bucuria şi forța închipuirii rămân singurii catalizatori ai adevărului şi frumuseții, în varianta permisă omului: „De aceea când auzim trâmbița marilor adevăruri, cari se prezintă cu atâta conştiință de sine, să zâmbim şi să zicem: Vorbe! vorbe! vorbe! S-ascultăm poveştile, căci ele cel puțin ne fac să trăim şi-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile şi gândirile noastre cu ale lor… În ele trăieşte Archaeus… Poate că povestea e partea cea mai frumoasă a vieții omeneşti”.

De aceea, şi în *Floare albastră* „mititica” îşi îndeamnă visătorul iubit să-i spună poveşti şi chiar „minciuni”, singurele cuvinte salvate de insuficiență şi mistificare rămânând cele fără un referent real. În *Crăiasa din poveşti*, într-un asemenea spațiu fabulos intră o *copilă* ce se contemplă în oglinda lacului, „Iar în ochii ei albaştri / Toate basmele se-adună”, pentru că se află la vârsta la care imaginația depăşeşte decisiv limitele imediatului. În *Călin (file din poveste)*, fata de împărat este definită de „a vârstii ei căldură”, iar îndrăznețul tânăr este numit „năzdrăvanul cel voinic” de către poet şi „viclean ca un copil” de către fată, povestea lor împlinindu-se tocmai pentru că aparțin unui spațiu nevirusat de dualism dramatic şi fatal, aşa cum îl regăsim în *Luceafărul*, de pildă. Copilăria rămâne vârsta unității, zburătorul Călin îi admiră tinerei „ochii plini d-eres” şi este, la rândul lui vrăjit de „dulci cuvinte nențelese, însă pline de-nțeles”, expresii ale acelei *lingua adamica*, des-

pre care vorbeşte Andrei Oişteanu şi pe care le regăsim similar în mai multe contexte[10]. Cei doi sunt prinşi de „visul de aur al vieții", reprezentările lor sunt sublimate imaginar şi cuvintele nu le ajung pentru a-l exprima, încât „numai ochiul e vorbăreț, iară limba lor e mută". Imaginile dinamice care descriu erotismul juvenil sunt contrabalansate de portretul fetei alungate de acasă, veghind în aşteptarea iubitului dispărut şi în spaima incertitudinilor – „Inimă făr-de nădejde, *suflete bătut de gând.*" – deoarece gândul este un duşman sigur al copilăririi de care fata s-a îndepărtat, odată expusă normelor sociale, iar participiul *bătut*, prin analogie cu expresia „bătut de soartă", sugerează năruirea armoniei când visul s-a transformat în experiență. Şi totuşi, copilul pe care Călin îl întâlneşte după şapte ani reface unitatea dragostei, distrusă de timp şi distanță, iar cuvintele devin, încă o dată, de prisos: „Ea se uită, se tot uită, un cuvânt măcar nu spune, / Râde doar cu ochii-n lacrimi, spărietă de-o minune". Regăsim şi sintagma consacrată de Novalis în descrierea miresei – „Flori albastre are-n păru-i" – indicând şi aici o stare de poezie posibilă numai în lumea plină de miraj a naturii şi a copilăririi. „Nu ştiu cum"-urile şi „nu ştiu ce"-urile din alte poezii de dragoste țin tot de perceperea ingenuă, de jocul îndrăgostitului care nu caută să-şi explice până la capăt ce (i) se-ntâmplă şi nu se confruntă cu marile patimi aducătoare de nefericire (în *De-or trece anii…*, de pildă). Experiența iubirii mature, infestată, la rândul ei, de daimonism, poate fi la fel de năucitoare ca aceea a cunoaşterii – fenomenul se petrece şi cu pajul Cătălin, care suportă o metamorfoză dramatică în fond, de la „viclean copil de casă" la un tânăr ce-şi mărturiseşte „noaptea de patemi"[11]. Un alt exemplu întâlnim în *Strigoii*, unde Arald îşi aminteşte că

[10] *Lingua adamica* presupune „comunicare între cer şi pământ, între om şi divinitate", spre deosebire de *confusio linguarum*, petrecută după eşecul Turnului Babel, prin care „nu atât comunicarea dintre oameni a fost sistată, cât cea dintre oameni şi Dumnezeu. Limbajul uneşte, dar şi desparte" (Oişteanu, 2004: 425).

[11] Nemoianu aprecia că în idile „orice fel de pasiuni violente sunt aproape cu desăvârşire izgonite" (p. 20), prin urmare asistăm la îndepărtarea de modelul idilic în asemenea contexte.

frumoasa regină dunăreană Maria îl numise odinioară „copilul zburdalnic” şi că, uluit de forța instantanee a iubirii, renunțase la toată gloria: „Arald, copilul rege, uitat-a Universul”. Puterea de a se copilări a celor doi, cu efectul ei direct – bucuria, este definitiv pierdută prin experiența răvăşitoare a patimii.

O viziune ludică asupra realității intime întâlnim şi-n *Din Berlin la Postdam*, conținând în final şi toposul nepăsării față de gravitatea probată a existenței, care transformă idila în dramă – „Ş-acum şuieră maşina. / Fumul pipei lin miroasă, / Sticla Kümmel mă invită, / Milly-mi râde. – Ce-mi mai pasă!”, la fel ca în replica nonşalantă a fetei din *Floare albastră*, „Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?”. Motivul este dezvoltat magistral şi în *Amintirile* lui Creangă, pe aceleaşi coordonate ale ignorării determinărilor exterioare, deşi nu este vorba despre experiențe amoroase: „Ce-i pasă copilului când mama şi tata se gândesc la neajunsurile vieții, la ce poate să le aducă ziua de mâne, sau că-i frământă alte gânduri pline de îngrijire”, încât vocea poetului şi cea a naratorului se întâlnesc în nostalgia după seninătatea posibilă odinioară şi reactualizată uneori prin jocul adulților de-a fericirea.

Lumea basmului, „dezmărginitoare prin complementaritatea dimensiunilor estetică şi uraniană” (Irimia, 2005: 28), defineşte natura copilăriei şi prin basm se regăseşte „lumea ireală, feerică a copilăriei, retrăită în imaginarul amintirii” (Irimia, 2005: 34), prin urmare, nu puține sunt referirile la acest tip de construct ficțional, o realitate ideală receptată ca singurul adevăr de către conştiința infantilă sau voit infantilizată.

Din inventarul clişeelor livreşti provenind din opera eminesciană, cel mai cunoscut este, probabil, „Lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii” din *Venere şi Madonă*, termenul *poezie* revelând „în raport semantico-sintactic cu *basm*, o temporalitate mitică, în care cugetarea şi fantezia se aflau într-o stare de armonie pe care se întemeia armonia între esența interioară a lumii şi manifestarea ei exterioară, între stratul de adâncime şi stratul de suprafață” (Irimia, în *Dictionarul…*, 2005, p. 197). La antipod, într-un text din aceeaşi perioadă de creație, aflăm că „Lumea e un basm urât şi trist” (*Mortua est!*),

aşadar, vocea maturităţii care a cunoscut experienţa răului nu întârzie să apară.

În *Memento mori*, pe aceeaşi coordonată a imaginarului vindecător de boala duratei, ne întâmpină „basmele copile" în prima strofă, pentru ca, în penultima strofă din cadrul iniţial, aceste lumi ficţionale fericite să aibă drept contrapunct „posomorâtul basmu", cel care cuprinde istoria lumii. De asemenea, în *Scrisoarea IV*, toată poezia visului şi a copilăriei care face dragostea posibilă rămâne feuda „fantaziei" aflate în categorică antiteză cu „proza amară" a vieţii, în care dragostea e redusă la o simplă manifestare biologică. Şi farmecul istorisirilor de odinioară este atacat de morbul social, redus la o funcţionare mecanică de salon: „Povestesc ca papagalii mii de glume şi poveşti / Fără ca să le priceapă …" Limbajul este, aşadar, pervertit prin funcţia sa socială, iar antiteza din finalul *Scrisorii a II-a* este un alt exemplu de supremaţie a fanteziei ce defineşte conştiinţa fericită a unui copil: „Atunci lumea cea gândită pentru noi avea fiinţă, / Şi din contra, cea aievea ne părea cu neputinţă".

Copilul face o „lectură inocentă" a lumii – aşa cum o definea Borges –, fiind un cititor naiv, capabil să pătrundă în cartea universală şi să se identifice cu ce află acolo. Odată ce devine cititor problematizant, se petrece o ireversibilă ruptură la nivelul reprezentării şi al limbajului, încât lupta poetului-critic nu se mai duce doar cu societatea nedreaptă, cu ordinea transcendentă, cu singurătatea ori cu răul, ci cu limbajul, aflat într-un imprevizibil proces de autodevorare. De unde şi o concluzie cuprinsă în versurile din *Demonism* – „Suntem copii – etern nefericiţi", dorinţa de întoarcere la inocenţă fiind pervertită de timp, de cunoaştere, de o îndelungată folosire a cuvântului – ipostaza copilului-bătrân e frecventă. Anterior, tot în *Demonism* apărea antiteza morală între copilărie/bunătate şi maturitate/răutate: „Noi suntem buni – până suntem copii", copilăria fiind un adevărat regat al păcii (cu sensul cuprinzător din poem – şi pace lăuntrică şi pace între seminţii) pe care motorul existenţei adultului, şi anume răul, o anihilează.

Prelimbajului copilăresc i se opune eşecul complicatului şi trufaşului Turn Babel („cartea tristă şi-ncâlcită"), definit de

„nedesăvârşire”, aşa cum demonstra Paul Zumthor, amestec halucinant care-l obligă pe om să-şi recunoască şi să-şi accepte limitele, echivalent în termeni psihologici cu naşterea conştiinței de sine ca individualitate. Prelimbajul ar corespunde mai exact nevoii de comunicare pentru că nu şi-a pierdut capacitatea reprezentativă, pe când limbajul-rezultat al cunoaşterii, cu multiplele sale funcții, instituie, prin conceptualizare, crize la mai multe niveluri.

De la *Cugetările sărmanului Dionis* la blasfemia călugărului Dan

Dionis e, în fond, un copil atunci când scrie versurile inspirate de soarta sa umilă de poet-copist sărac şi singur, îşi înscenează propriul spectacol pentru a se delecta superior (asocierea cu dionisiacul bazat pe instinct şi intuiție, chiar dacă germinează tragicul, indică valoarea supremă a existenței – bucuria, sărbătoarea, spectacolul[12]). În portretul liminar, naratorul-caracterolog vorbeşte despre „fața fină, dulce şi copilărească a băietanului”, încât insalubrele sale condiții de viață se transformă în materia primă a unor produse fictive ludice: „O lume întreagă de închipuiri umoristice îi umpleau creierii, care mai de care mai bizară şi mai cu neputință”, iar cugetările sale rimate nu sunt lamentații, ci un joc ilar care anulează realitatea sordidă. Invocat la o pagină ulterioară drept „divinul brit”, Shakespeare este prezent în formularea parodică „Un regat pentr-o țigară”, aceasta din urmă alimentându-i imaginația – „s-umplu norii de zăpadă / Cu himere!…”. Nevoii de a-şi închipui a lui Dionis îi contrapune nevoia de certitudine a lui Dan, care, însă, nu va ajunge la o finalitate. Mergând mai departe pe linia logică a semnificațiilor narațiunii, copilărirea personajului cu nume mitologizat este calea tuturor posibilităților (pe când maturitatea este copleşită de interdicții), iar imaginația, „fantazia” ironizată magistral în *Scrisoarea IV* îl poate purta pe Dionis în cu totul alte lumi, la fel cum, în

[12] Călinescu identifica în *Cezara* „expresia cea mai limpede a acestui naturalism cu elanuri dionisiace”, relevând apoi şi semnificațiile comune ale celor două proze (Călinescu, 1985: 354).

secvența fugii la scăldat, naratorul își amintește că „eu, în starea în care mă aflam, fiind cuprins de fericire, uitasem că mai trăiesc pe lume!”. Poezia-sărăcie amintește iarăși de „sărăcia” declarată a lui Ion Creangă – fără ironie grea sau acidă, dimpotrivă, cu duioșie infantilă și mult umor, sărăcia fiind convertită în bogăție lăuntrică și stare de bine, dacă nu chiar desfătare, pentru că imaginația completează insuficiența realului și a sorții umane. Tonurile grave în care este descrisă condiția poetului în alte contexte lipsesc aici tocmai pentru că Dionis încă mai are intacte rezervele de copilărire, capacitatea de a se juca, însă le pierde temporar prin lectura cărții, o variantă a acelei *Liber Mundi* ce le este interzisă muritorilor[13].

Maturizându-se ca Dan, începe să rostească mai mult decât îi permite limbajul muritorilor – întrevederea Cuvântului întemeietor se pedepsește – și întreabă ce nu se poate întreba. Ipostaza din vis ori din altă viață a lui Dionis nu mai are puterea de a se juca și de a-și închipui, așa cum o făcea „avatarul” său din secolul al XIX-lea, și cade pradă ispitelor demonice și daimonice, în loc să se bucure de paradisul selenar fără a tânji spre altceva.

Cele două chipuri ale protagonistului corespund ipostazelor existențiale majore care se regăsesc în opera eminesciană: copilul capabil de intuire și trăire a frumosului, definit de „cunoaștere subînțeleasă”[14], respectiv adultul crispat de relele lumii și revoltat de condiția umană încătușată de limite.

Prin urmare, lipsa acelui *alter* agresiv din creațiile satirice marchează identitatea eu-lume, o formă de alteritate fiind și conștiința maturizată, alimentată de rațiune și care desparte ființa de ea însăși. Lecția morții comprimată în primul vers al *Odei*, suferința „dureros de dulce”, „voluptatea morții ne-ndurătoare” și, desigur, „ochii turburători” ai cunoașterii au transformat existența într-o înstrăinare crispată pe care o poate neutraliza, temporar, întoarcerea spre copilărie și spre natură.

---

[13] „Deținerea/cunoașterea Cărții Lumii (*Liber Mundi*) este sinonimă, în toate tradițiile, cu deținerea/cunoașterea tainelor Universului.” (Oișteanu, 2004: 420)

[14] Așa cum o numește Gabriel Liiceanu în prefața la *Homo ludens*, p. 5

„Dacă se poate spune că arta îl salvează pe om, e doar pentru că-l salvează de seriozitatea vieții şi trezeşte în el neaşteptata copilăreală. […] Toată arta nouă se dovedeşte inteligibilă şi capătă o anume doză de măreție când e interpretată ca o încercare de a crea puerilitate într-o lume bătrână”, spunea Ortega Y Gasset în *Dezumanizarea artei* (traducere de Sorin Mărculescu, Humanitas, 2000, p. 62-63) şi, chiar dacă eseistul spaniol se referea în principal la arta modernă, observația este valabilă oricând şi oriunde pentru marile spirite. Poezia dinainte de limbaj e singurul remediu al aparteului resemnat („Îmbătrânit e sufletul din mine…”), distanța între a fi copil şi a fi ca un copil este echivalentul distanței între biologie şi cultură.

Bibliografie

Călinescu, G., 1986, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti

Călinescu, G., 1989, *Viața şi opera lui Ion Creangă*, Editura Minerva, Bucureşti

Eliade, Mircea, 2004, *Insula lui Euthanasius*, Humanitas, Bucureşti

Huizinga, Johan, 2007, *Homo ludens*, traducere de H.R. Radian, Humanitas, Bucureşti

Irimia, Dumitru (coord.), 2005, *Dicționarul limbajului poetic eminescian*, *Semne şi sensuri poetice*, vol. I, *Arte*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi

Nemoianu, Virgil, 2003, *Micro-armonia. Dezvoltarea şi utilizarea modelului idilic în literatură*, traducere de Manuela Cazan şi Gabriela Gavril, Curtea Veche, Bucureşti

Oişteanu, Andrei, 2004, *Ordine şi haos. Mit şi magie în cultura tradițională românească*, Polirom, Iaşi

Pleşu, Andrei, 2009, *Limba păsărilor*, Humanitas, Bucureşti

Abstract

There are some examples of pastoral peace in Eminescu’s works: the human being is no longer a victim of time or of words, but a happy child or a childish adult who listens to the story of

nature and enjoys everything that surrounds him. The idyl or the romance is possible in such a context, away from society and its stupid rules. Childhood is a lost paradise which can be revisited by means of imagination and playing and thus fairy tales are the straight way to this Promised Land. If the island is the spatial image of the romantic utopia, childhood is the temporal dimension of it. The language of rational knowledge is different from the one spoken by children, somehow similar to the language of nature. The poetry before the word comprises, in fact, this intuitive ability of sensing the wholeness, meaning the everlasting poem of the universe which does not rely on human language.

Despre (in)oportunitatea unor lecturi

Ovidiu-Ioan SÂRGHIE
(sarghieovid@gmail.com)

Fiecare (re)lectură a operei eminesciene deschide noi posibilități de înțelegere sau noi posibilități de interpretare, mai ales că re-lectura are la bază o motivație ce va modela, dacă nu va muta interpretarea pe un anumit făgaş. În procesul recitirii, confluează interpretările cu care cititorul a luat contact, interpretări care îi aparțin (venind din propriile sale lecturi orientate) sau aparțin altora. Pe de altă parte, între lectură şi interpretare nu se poate distinge întotdeauna (lectura fiind întotdeauna şi interpretare, însă interpretarea fiind mai mult decât o simplă lectură), pentru că atunci „când vorbesc de *lectura mea*… nu vreau să spun altceva decât *interpretarea mea”*[1] la lectura pe care o fac. Unii cercetători apreciază prima lectură ca având „valoare fundamentală pentru interpretare, furnizând adevărul primei înțelegeri”[2], în timp ce alții susțin că „mai întâi descifrăm textul unic linear…, iar apoi îl supunem unei lecturi retroactive sau hermeneutice, în care semnificația poemului, până acum ascunsă, să iasă la suprafață”[3], recitirea cu atenție, precum şi cercetarea altor interpretări aducând un plus înțelegerii.

Relectura poemului *Luceafărul* este sau poate fi o plăcere, dar pentru lectorul avizat este foarte important să nu rămână

---

[1] Matei Călinescu, *A citi, a reciti – către o poetică a (re)lecturii*, traducere de Virgil Stanciu, Editura Polirom, p. 31.

[2] Idee susținută de Hans-Robert Jauss, în *Experiență estetică şi hermeneutică literară*, traducere de Andrei Corbea, Bucureşti, Editura Univers, 1983, *apud* Lucia Cifor, *Principii de hermeneutică literară***,** Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2006, p. 160.

[3] M. Călinescu, *op. cit.*, p. 57.

doar la acea „plăcere estetică" a citirii[4], ci să caute sensuri, să-şi testeze limitele comprehensiunii, încercând să-şi analizeze înțelegerea. Gadamer vorbeşte de o foarte strânsă legătură între înțelegere şi interpretare: „Interpretarea nu este un act ce se adaugă ulterior şi în mod ocazional înțelegerii. Înțelegerea este întotdeauna interpretare, iar interpretarea este, în consecință, forma explicită a înțelegerii"[5]. La clasica întrebare *ce a dorit autorul să spună?*, interpretările propun răspunsuri rezultate din propriile activități de înțelegere. Utilizând termenii fixați de teoria straturilor de sens dezvoltată de Umberto Eco[6], deşi primordială pare *intentio auctoris*, mult mai vizibilă în interpretările făcute rămâne *intentio lectoris*.

Despre poemul *Luceafărul* s-a scris mult şi foarte mult, dar cum înțelegerea nu e niciodată totală şi ține mai mult de viziunea lectorului, interpretările pot fi şi sunt multiple, chiar dacă nu neapărat aduc rezultate senzaționale în înțelegerea sensurilor. Cristian Bădiliță, de pildă, a propus o lectură „metafizico-teologică"[7] a poemului *Luceafărul*. Dar lecturând poemul *Luceafărul*, nu deducem că intenția autorului poemului ar fi fost teologică, de aceea, a-l trata în cheie teologică ni se pare un lucru forțat.

În primul rând, o interpretare teologică a capodoperei eminesciene evidențiază faptul că poetul nu are o credință creştină clară, după cum sperăm să demonstrăm în continuare, iar afirmații precum aceea că „Eminescu rămâne un păstrător autentic al Tradiției şi lumii patristice orientale, fiind de părere că doar prin intermediul ei putem accede la o cunoaştere esențială şi la o poziție productivă în familia marilor culturi

---

[4] „Tipul de plăcere a cărui procurare se urmăreşte prin lectura literară a fost definit, prin tradiție, ca fiind *plăcere estetică"*, *Ibidem*, p. 126.

[5] Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, Bucureşti, p. 234.

[6] Umberto Eco**,** *Limitele interpretării*, traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă, Editura Pontica, Constanța, 1996, p. 25 ş. u. *apud* Lucia Cifor, *op. cit.*, p. 35.

[7] Cristian Bădiliță, *Luceafărul, poem (anti)luciferic*?, în „Convorbiri literare", ianuarie 2004, nr. 1, p. 104. A se vedea şi la adresa: *http://convorbiri-literare.dntis.ro/BADITAian4.html*

europene”[8] sunt îndoielnice. Dacă Eminescu susține accesul la cunoaştere „doar prin intermediul Tradiției şi lumii patristice orientale” este deosebit de important pentru spiritualitatea patristică răsăriteană, dar această afirmație nu este acoperită de propria operă poetică. Pe de altă parte, nu se poate afirma că în *Luceafărul* nu sunt idei religioase, ci, dimpotrivă, sunt foarte multe, dar mai degrabă putem afirma că ecouri, reflexe, frânturi, nuanțe. Ideile religioase sunt mai mult nişte meditații filozofice „din înțelepciunea Upanişadelor vechii Indii, conferind *Luceafărului* caracterul de poem filozofic”[9]. Folosirea comparației cu „Fecioara între sfinți”, pentru a reliefa frumusețea fetei de împărat, este conjuncturală şi utilizată pentru efectul său stilistic. Dacă cercetăm variantele poemului descoperim şi alte realități. Există variante care elimină comparația[10].

Cristian Bădiliță, în interpretarea din articolul deja menționat, aduce în discuție şi *ideea căderii*, ca motiv biblic, bazat pe textul de la Facere, cap. 6, în care se aminteşte despre fiii lui Dumnezeu care s-au coborât la fiicele oamenilor. Exegeza biblică dă interpretări diverse. Dar „spre deosebire de scenariul mitului biblic, în poemul eminescian, fata este cea care cade întâi şi-ntâi pradă iubirii”[11], spune Bădiliță. Această afirmație are la bază doar interpretarea variantei finale a poemului, dar, cercetând şi alte variante, vedem că Eminescu a avut şi un alt scenariu, în care Luceafărul este cel care se

---

[8] Constantin Mihai, *Răsfrângeri ale tradiției culturale patristice – o exegeză a poeziei eminesciene*, în „Convorbiri Literare”, nr. 6, iunie 2002, p. 71. Curios este faptul că acelaşi autor, referindu-se la o afirmație a lui Nae Ionescu (din *Prelegeri de filosofia religiei*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994, p. 28), afirmă în alt studiu: „Una din erorile privitoare la Eminescu este şi supralicitarea dimensiunii creştine a operei… A face din Eminescu un poet şi un gânditor ancorat adânc în metafizica religioasă a Răsăritului este o mistificare” (Constantin Mihai, *Eminescu şi creştinismul, imaginea cristică în poetica eminesciană*, în „Convorbiri Literare”, nr. 7, 2002, iunie, p. 71).

[9] Rodica Marian, *„Lumile” Luceafărului*, Editura Remus, Cluj-Napoca, 1999, p. 392.

[10] A se vedea Rodica Marian şi Felicia Şerban, *Dicționarul Luceafărului eminescian*, *Varianta A*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2000, p. 219.

[11] Cristian Bădiliță, *op. cit.*, p. 102.

îndrăgosteşte primul: „Pierzându-şi gându-n depărtări / Cu vasul ce se duce / Când pe seninul sfintei mări / Luceafărul străluce / O vede azi, o vede mâini / O vede luni şi săptămâni / Şi-i cade dragă fata / Şi ea asemenea ţinea / În palme-ale ei tâmple / Şi la Luceafăr se uita / De dorul lui se împle”[12].

Analizând teologic poemul, găsim multe afirmaţii necreştine. *Luceafărul* – textul integral al poemului – revelează o veritabilă complexitate de idei filozofice, concepţii metafizice, încercări de interpretare a ceea ce este în om şi în afara lui, între care foarte interesantă este şi construirea *ideii divinului*. Locul unde este căutat Părintele ceresc seamănă mai mult cu Nirvana, locul acelei contopiri şi uitări despre care vorbesc religiile orientale, locul unde totul se odihneşte în sufletul impersonal al lumii. În locul unde este căutat Părintele, „nu-i hotar, / nici ochi spre a cunoaşte, / Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte. // Nu e nimic şi totuşi e / O sete care-l soarbe / E un adânc asemene / Uitării celei oarbe”. În variante, întâlnim idei care arată mai clar învăţături budiste: „Aici vecia a-ncetat” sau: „Unde vecia n-are loc”[13] ori: „Al nefiinţei adăpost / Şi al uitării oarbe”, sau: „Unde nimica nu a fost / Nici că o fi vrodată”[14]. Interesantă rămâne şi ideea de a purta un dialog acolo unde nu este fiinţă, de a vorbi cu nefiinţa. Un dialog presupune un moment în care se dezvoltă discuţia, ori momentul acela, care într-o lume divină poate însemna veacuri sau miimi de secunde, nu se poate realiza pentru că, totuşi, acolo nu este timp. În dialogul lui Hyperion cu divinitatea supremă apare, în varianta finală, denumirea de „Părinte”, în rugămintea de a schimba destinul pe care îl are cu cel de muritor, pentru iubire. Dar în alte variante, divinitatea are nume, cum ar fi „sfântul Bram” (se înţelege că se referă la Brahma, care este zeu creator[15]): „Că mii de oameni, neam de neam / Că soarele şi luna / Se nasc şi mor în sfântul Bram / În

---

[12] Rodica Marian şi Felicia Şerban*, op. cit., Varianta A*, p. 219-220.

[13] *Ibidem*, *Varianta B*, p. 262.

[14] *Ibidem*, *Varianta B*, p. 263.

[15] Idee susţinută de Rodica Marian în *„Lumile” Luceafărului*, *op. cit.*, p. 384.

care toate-s una"[16]. Dacă locul unde poate fi găsită divinitatea este, potrivit variantelor, „al neființei adăpost", se poate ușor înțelege că divinitatea este neființă, idee care nu este creștină, pentru că Dumnezeul creștin este persoană și nu neființă, și ca Persoană proniază creația, iar creația poate comunica cu Dumnezeu numai dacă Acesta este o Persoană căreia să i se poată adresa. Deși în „adăpost" este neființă, totuși aceasta răspunde ca persoană lui Hyperion. În aceasta se vede un amestec de idei creștine (ideea de Părinte cu care se poate dialoga) și idei ce duc cu gândul la Brahma sau la Budda.

Un alt lucru pe care îl putem aminti este acela că în poem există și elemente de panteism. Așa, de pildă, în una din versiuni se spune: „Pentru că tu ești trecătoriu / Sunt toate trecătoare? / Au nu sunt toate-nvelitori / Ființei ce nu moare?"[17]. Chiar și oamenii se contopesc cu divinitatea: „Căci-i împrăștii și-i adun / Le măsur vieți cu luna / De nasc și mor în sfântul Un / În care toate-s una"[18]. Potrivit Ortodoxiei, unirea cu divinitatea este rodul unei înălțări a omului care trăiește liber, dar după voia lui Dumnezeu, fiind ridicat la o anumită slavă divină de harul lui Dumnezeu, fără a se amesteca cu ceea ce este Dumnezeu în sine. Or, din versurile amintite nu se înțelege o unire, ci o amestecare a creației cu ființa divină, ceea ce este panteism. Într-un anumit sens, putem afirma că nici chiar moartea nu-și mai are rostul, pentru că nu mai este nici o dezlegare, nici o eliberare, ci o veșnică revenire, o veșnicie impersonală, iar „această veșnicie impersonală, care asigură eului reîntoarcerile ciclice, nu este o moarte eliberatoare, cea care ar putea aduce uitare oarbă și trecerea dincolo de ciclul fatalității, așa cum iluzoriu voia să creadă Luceafărul despre moarte. Veșnicia renașterilor este o imagine deformată a nemuririi"[19]. Acestea sunt, de fapt, niște nuanțe ale transmigrației sufletelor (a se vedea teoriile privitoare la metempsihoză, reîncarnare), în poem găsindu-se, „în varianta A, versuri care

---

[16] Rodica Marian și Felicia Șerban, *op. cit.*, *Varianta A*, p. 242.
[17] *Ibidem*, *Varianta A*, p. 241.
[18] *Ibidem*, *Varianta B*, p. 267.
[19] Rodica Marian, *„Lumile" Luceafărului*, *op. cit.*, p. 145.

concentrează ideea morții şi a nemuririi în sensul mentalității indice, în care Universul, viața şi moartea stau într-o unitate armonică: „Viața e un şir de morți / Şi moartea muma vieții"[20]. Este prezentă o mare diversitate de idei filosofice în poem, dar credem, odată cu Alain Guillermou, că „indianismul se află în centrul meditației lui Eminescu asupra eternei şi disperatei metamorfoze a individului – un indianism foarte aparte, care nu e preocupat de ortodoxism, amestecând brahmanismul şi budismul"[21].

Ideea divinului, prezentă în poem, nu este limpede definită, ci divinul rămâne ascuns, pierdut în concepte, iar Luceafărul, care pare a fi „un stăpânitor peste îngeri, un arhanghel"[22], în celelalte versiuni, are posibilitatea de a deveni un sfânt Budda sau o zeitate a Olimpului grecesc: „De vrei o patimă de sfânt / În inima ta crudă / Îți dau un petec de pământ / Ca să te cheme Budda. // Vrei să vezi lumea ca-n Olimp / Cum eu ți-am arătat-o / Îți dau o fâşie de timp / Ca să te cheme Plato"[23]. Acest Luceafăr ce cade sub stăpânirea iubirii erotice seamănă mai mult cu strălucitorii şi pătimaşii zei ce stăpâneau Olimpul, deşi numele de Hyperion este al unui titan (fiul lui Uranus şi al Geei), fiind considerat când tatăl soarelui, când soarele însuşi[24]. Spre deosebire de arhanghel, care este creatură, Hyperion pare necreat: „Cum ai putea să fii supus / Să ispăşeşti o vină / Nerăsărit şi neapus / Lumină din Lumină"[25]. De asemenea i se răspunde: „Cine nu are moarte-n el / Acela nici nu moare"[26]. Acelaşi Hyperion este înger, demon, „mort frumos cu ochii vii" şi, deşi e „Făr-de-asfințire răsărit / Lumină din lumină"[27], totuşi afirmă: „Din Chaos Doamne-am apărut / Şi m-aş întoarce-n chaos". Căderea nu se realizează,

---

[20] *Ibidem*, p. 383.

[21] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu,* Iaşi, 1977, p. 376, *apud Ibidem*, p. 381.

[22] Cristian Bădiliță, *op. cit*., p. 102.

[23] Rodica Marian şi Felicia Şerban, *op. cit., Varianta A*, p. 243.

[24] http://www.exodus.ro/~johnny/grecorom/h.html, data: 10.01.2011.

[25] Rodica Marian şi Felicia Şerban, *op. cit*., *Varianta D*, p. 307-308.

[26] *Ibidem*, *Varianta D*, p. 305.

[27] *Ibidem*, *Varianta D*, p. 308.

pentru că nici nu se poate: „Luceafărul ştie că e nemuritor, dar nu ştie că, de fapt, în esenţa sa, nu cunoaşte moarte, fiind asemeni cu Nefiinţa”[28]. De aceea, pentru unii lectori, „evitarea *păcatului* (dacă iubirea poate fi considerată păcat) face din *Luceafărul* un poem aparent antiluciferic”[29]. Ideea potrivit căreia „Luceafărul evită căderea şi în acelaşi timp Dumnezeu ratează întruparea”, aşa încât Luceafărul devine „un alt tip, ciudat, de natură luciferică, un tip greu de fixat într-o taxonomie oficială”[30], pare de natură pur speculativă, rezultat al unei interpretări care manipulează textul. Şi aceasta, pentru că *poemul nu reprezintă o variantă la problema Întrupării în înţeles creştin* şi nu are în vedere iubirea creştină şi jertfa legată de această iubire, cu scop soteriologic. În acest sens, „întruparea pe care o are în vedere Hyperion nu este Întruparea creştină, pentru că nu se întemeiază pe kenoza divinului, ci, în spirit gnostic, este întemeiată pe căderea în materia rea”[31]. În acelaşi timp trebuie luată în calcul ideea că „întruparea divinului din iubire este, la Eminescu, o variantă a erosului gnosticizat, aşadar ne-creştin”[32]. Iubirea este o iubire erotică, o iubire pământească. Iubirea erotică a Luceafărului cere moarte. El nu are iubire divină (agape sau philia) care salvează omul. Divinizarea erosului este un element al religiilor păgâne.

La rândul lor, muritorii locuiesc într-o lume a nesiguranţei, a norocului şi „doar durează-n vânt / Deşerte idealuri”[33]. Fata de împărat, ce primeşte numele Cătălina, aspiră la Cer, dar rămâne legată de teluric. Cătălin şi Cătălina îşi pierd numele proprii, „devenind entităţi tipice şi exemplare pentru condiţia umană, în general”[34]. Marea nesiguranţă în care

---

[28] Rodica Marian, *„Lumile” Luceafărului*, *op. cit.*, p. 122. Pentru ca interpretarea să nu se lungească nu mai abordăm natura dublă a Luceafărului-Hyperion.

[29] Cristian Bădiliţă, *op. cit.*, p. 104.

[30] *Ibidem*, p. 104.

[31] Lucia Cifor, *Trasee hermeneutice*, Editura Tehnopress, Iaşi, 2009, p. 136.

[32] *Ibidem*, p. 126.

[33] „Numai ei vânează-n vânt / Deşerte idealuri”, Rodica Marian şi Felicia Şerban, *op. cit., Varianta* C, p. 295.

[34] Rodica Marian, *„Lumile” Luceafărului, op. cit.*, p. 95.

trăiesc este ilustrată şi în alte versuri: „Ei doar-au stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte” sau, în alte versiuni: „Căci ca şi sunete de vânt / Sunt vieţi şi idealuri /… / Ei doar-au steaua cu noroc / Şi prigoniri de soarte”[35]. Ideea că fiecare om îşi are steaua lui călăuzitoare e foarte răspândită, poate ca o reminiscenţă a stelei călăuzitoare a magilor spre Betleem. Apoi, căderea unei stele se asociază cu moartea cuiva (idee exemplificată şi eternizată în *Mioriţa*). Ideea că fiecare om are steaua lui depăşeşte sfera culturii creştine, dar probabil că prezenţa stelei călăuzitoare la Betleem a făcut ca această conştiinţă a legăturii omului cu steaua lui să nu fie abandonată. Fiecare are steaua lui, precum fiecare om are îngerul său păzitor. La nivel spiritual, rămâne îngerul, dar nevoia de concret a slabei fiinţe omeneşti a făcut ca omul să păstreze şi steaua. Poate la acest nivel, pentru Eminescu, Luceafărul rămâne stea aducătoare de noroc pentru Cătălina.

Dintr-o perspectivă dogmatică clară, divinitatea din *Luceafărul* este nedefinită şi chiar confuză, iar legătura cu lumea, din punctul de vedere al teologiei creştine, este deformată, descoperind în poem „o mixtură de elemente creştine, precreştine şi necreştine”[36]. Sincretismul eminescian adună elemente budiste, hinduse, creştine, gnostice, păgâne tocmai pentru a încerca o cunoaştere/trăire superioară – mândria stăpânirii cerului.

Cristian Bădiliţă afirmă: „Luceafărul cîştigă dar şi pierde în urma unei lecturi metafizico-teologice”[37]. În realitate, o astfel de lectură aduce mai degrabă pagubă decât câştig poemului şi autorului. A analiza din perspectiva teologiei ortodoxe acest poem înseamnă a face din autor un „condamnat” al credinţei creştine. Câte basme nu amestecă elemente ale

---

[35] Rodica Marian şi Felicia Şerban, *op. cit.*, *Varianta C*, p. 295-296.

[36] Lucia Cifor, *Trasee hermeneutice*, *op. cit.*, p. 127. „Avem un Eminescu pesimist, unul optimist, altul naţionalist, altul umanitarist, un Eminescu clasic, un Eminescu modern, altul platonician, altul teist, altul panteist, ca şi un Eminescu ateu, transcendental…”, spune C. Manolache, citat de Casian Marian Spiridon, *Eminescu la 1939*, în „Convorbiri Literare”, nr. 1, ianuarie 2004, p. 3.

[37] Cristian Bădiliţă, *op. cit.*, p. 104.

realităţii creştine cu ale imaginarului popular sau ale imaginaţiei individuale, fără a avea pretenţia descrierii unei realităţi absolute, a unui adevăr, ci reprezentând o concretizare a unei mentalităţi dintr-un anumit loc, la un timp dat? Ce ar fi, la ce rezultate s-ar ajunge, dacă am analiza teologic *Harap-Alb* sau alte poveşti ale lui Ion Creangă? În capacitatea sa de reprezentare artistică, Eminescu foloseşte elemente din diferite religii, dar o lectură teologică creştin-ortodoxă ar scoate în evidenţă doar faptul că Luceafărul-Hyperion nu poate reprezenta nicidecum o figură creştină. Mult mai mare este câştigul dacă se analizează bogăţia şi profunzimea ideilor filozofice sau dacă este privit *Luceafărul* ca „un tratat de metafizică”[38], iar nu de teologie (privire metafizică da, privire teologică nu).

Adevărul creştin, curat, păstrat în cadrul Bisericii, căutat şi argumentat de teologi, trăit şi înţeles de marii mistici ai Ortodoxiei (adevăraţii teologi), îl găsim adesea amestecat şi împresurat de multe elemente superstiţioase la nivelul imaginarului majorităţii, manifestându-se în comportamentul zilnic, fixându-se în conştiinţa populară prin basme, zicale, proverbe, particularizând o cultură. Imaginarul „lumilor Luceafărului” este de o foarte mare complexitate, conţinând o mare bogăţie de idei. Lectura poemului în cheie teologică ar avea şi un câştig, dar câştigul ar fi la nivelul clarificării a ceea ce este creştin şi a ceea ce nu este. Pe de altă parte, a descoperi elementele necreştine din poem nu înseamnă nici pe departe descoperirea orientării lui antichristice.

Bibliografie

1. Bădiliţă, Cristian, *LUCEAFĂRUL, poem (anti)luciferic?*, în „Convorbiri literare”, nr. 1, ianuarie 2004.
2. Călinescu, Matei, *A citi, a reciti - către o poetică a (re)lecturii*, trad. Virgil Stanciu, Editura Polirom.
3. Cifor, Lucia, *Principii de hermeneutică literară*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2006.

---

[38] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Bucureşti, 1976, p. 650, *apud.* Rodica Marian, *„Lumile” Luceafărului*, *op. cit.*, p. 380.

4. Idem, *Trasee hermeneutice,* Editura Tehnopress*,* Iaşi, 2009.
5. Constantin, Mihai, *Răsfrângeri ale tradiției culturale patristice – o exegeză a poeziei eminesciene reverie*, în „Convorbiri Literare”, nr. 6, iunie 2002.
6. Idem, *Eminescu şi creştinismul, imaginea cristică în poetica eminesciană*, în „Convorbiri Literare”, nr. 7, iunie 2002.
7. Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, Bucureşti, 2001.
8. http://www.exodus.ro/~johnny/grecorom/h.html
9. Marian, Rodica şi Şerban, Felicia, *Dicționarul Luceafărului eminescian*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2000.
10. Marian, Rodica, *„Lumile” Luceafărului*, Editura Remus, Cluj-Napoca, 1999.
11. Spiridon, Casian Marian, *Eminescu la 1939*, în „Convorbiri Literare”, nr. 1, ianuarie 2004.

Summary

The study entitled *About the (in)opportunity of some readings*, emphasizes that the lectures on *Luceafarul* poem can be diverse but what really matters is looking for meaning. A theological reading is not the best thing for understanding the meaning of this poem. The purpose of this poem is not a theological one, and thus, a theological interpretation will turn the author into a damned of the christian faith. The ideas about divinity, as well as about man and mankind, but also the connection of the divine with these are of Buddhism, Brahmas, pagan and Gnostic inspiration. No doubt that there are Christian ideas interwoven with these ideas. Thus, the greatest gain is when the poem is analysed taking into account the philosophical and metaphysical ideas.

Homo poëticus eminescianus

George POPA
(gepopa2005@yahoo.com)

Dintru început trebuie spus că pentru a înţelege creaţiile lirice, pentru a vibra consonant cu un poem, este necesară *sensibilitatea pentru poezie*. Înzestrat cu această afinitate electivă originară, cititorul receptează o poezie cu ajutorul a ceea ce s-a numit *predispoziţia metafizică*, inerentă raţiunii umane. Această însuşire efectuează atât activitate cognitivă, cât şi axiologică, în sensul că priveşte valoarea vieţii în perspectiva, pe de o parte, a marilor valori spirituale, iar pe de altă parte, a celor două stigmate ale vieţii umane, suferinţa şi perisabilitatea.

Predispoziţia sau simţul metafizic înfăptuieşte receptarea unei poezii prin două apriorisme: un *apriorism înnăscut*, constituit de necesitatea pentru entitatea umană a armoniei şi, totodată, aparent paradoxal, năzuinţa eliberării din sistemul limitelor, iar pe de altă parte, un *apriorism „secundar"*, constituit de o matrice formativă, dobândită prin amprenta ancestrală a unei specificităţi etnice, la care se adaugă experienţa vieţii şi a culturii cititorului. Cu fiecare recitire a unei poezii venim cu o nouă viziune, cu o nouă deschidere a percepţiei datorată experienţelor sensibilităţii şi intelectului vieţuite între timp.

Omul este fiinţă a finitudinii, adevăr formulat de-a lungul gândirii filozofice de la Heraclit şi Aristotel la Heidegger. Or, pentru ca să nu se dizolve în „infinitul cel rău", forma, finitul trebuie organizate după o cât mai perfectă ordonare internă. Această ordonare este armonia. Corpurile fiinţelor, florile, lumea astrală, tot ce se află în natură este un complex universal de armonii, armonia fiind acea alcătuire a finitudinii care,

excluzând informul, dispersia, *face cu putință existențialul* şi, în modul acesta, *conferă plenitudine şi certitudine onticității* în ordine umană. Din acest motiv, nevoia omului de armonie este vitală: ea înseamnă nevoia de existență.

Ca atare, conform acestui apriorism *sine qua non*, într-o poezie, într-o operă de artă în general, omul receptează coerența sau incoerența, armonia sau dizarmonia, adică factorul care îi induce certitudinea vieții sau incertitudinea. Într-o poezie care este un delir verbal, un heteroclit confuz, cuvintele se risipesc fără a lăsa amprentă în memoria cititorului. Aşa fiind, preocuparea poetului este tocmai această alcătuire armonioasă a liricii sale. În acest sens, Eminescu scrie*: „Şi eu, eu sunt copilul nefericitei secte / Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte”.*

În ce priveşte apriorismul secundar, acesta este, pe de o parte, cel al originilor, care modulează o anumită viziune despre viață şi lume, iar pe de altă parte, este experiența socioculturală a valorilor, triada factorilor care afirmă viața – *adevărul*, *eticul*, *esteticul*.

Aparatul receptor al apriorismului românesc este alcătuit esențial din: vocația pentru cânt, aspirația spre estetic, spre lumină şi spre înălțimi toate întrunite, de pildă, în balada *Mioriței*. Lirica unui poet se bucură cu atât mai mult de o receptare ideală, cu cât poemele sale reflectă amprenta spirituală originară a poporului respectiv.

Relativ la *experiența culturii* – poetice, artistice, filozofice a cititorului, – la prima lectură, ea modulează actul receptării intuind implicațiile din cele trei domenii în poemul respectiv, dar şi la lecturi ulterioare, mai ales când poemul este deschis polisemic, îmbogățind nuanțele, văzul interpretării. Pentru cititorul cu vocație poetică, primul impact rămâne însă cel al revelației esențiale. Revelațiile care se adaugă la lecturi succesive reîntemeiază unui poem de fiecare dată o altă față a adevărului poetic, o altă perspectivă a deschiderii estetice.

Dar ținem să subliniem un fapt decisiv, şi anume că receptarea unui poem, la fel ca şi receptarea oricărei opere de artă, presupune o *afinitate electivă*, o potrivire genetică spirituală, cultivată apoi prin lecturi din marea poezie.

Factorii care converg într-un poem pentru a realiza armonia, „un organism viu ca natura” (Kant) sunt, pe de o parte, unitatea, adică *logica internă* a ideii poetice, a discursului liric, iar pe de altă parte, *organizarea perfectă a prozodiei*.

Logica internă

Coerența ideatică a unei poezii, precum şi a oricărei opere de artă, este hotărâtoare pentru receptare. Fuga de idei, aglomerarea de imagini care nu polarizează către un sens unitar – sens rezultat fie al unui mers linear, sau al confruntării dialectice dintre tensiuni ideatice – este refractară receptării, tocmai pentru că este un agregat dizarmonic, astfel că nu induce cititorului sentimentul certitudinii existențiale. Un gazel al lui Hafiz, un sonet al lui Petrarca, o poezie a lui Goethe, Baudelaire, Tagore etc., oricât de extinse ar fi, constituie un rotund indisolubil din care nu se poate scoate nimic şi nici nu se poate adăuga. Generează un intens sentiment de „ordine şi frumusețe”, cum se exprimă Baudelaire, de „ordine sublimă”, cum cere Hölderlin.

Ca atare, poeme precum *Infinitul* al lui Leopardi, *Ode on melancholy* al lui John Keats, *Harmonie du soir* al lui Baudelaire, *Dintre sute de catarge* al lui Eminescu constituie cleştare măiestrit tăiate cu dalta, dar din care lumina ideilor se răsfrânge în universal şi, astfel, în receptarea noastră.

Poemele eminesciene cu vastă extindere ideatică se desfăşoară într-o desăvârşită unitate, o coerență subtilă care ştie să creeze şi să inducă înțelesul urmărit: de pildă, în *Luceafărul* – drama contrariilor istorial/transistoric, noroc/nenoroc, teluric/ceresc; în *Povestea magului călător în stele* – incompatibilitatea dintre geniu şi lumea necunoscută în care a fost aruncat; în *Memento mori* – evoluția ineluctabilă a civilizațiilor de la mărire la dispariție, consecutiv, de fiecare dată, decăderii morale.

Aceste poezii sunt alcătuite din numeroase nervuri tensionale care înscriu sintetic ideea metafizică şi din care iradiază concluziv înțelesuri perene. În acest sens *Luceafărul* se încheie cu antinomiile: *„Ce-ți pasă, ție, chip de lut / Dac'oi fi eu sau altul? // Trăind în cercul vostru strâmt, / Norocul vă petrece /*

Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece”, pentru că geniul este gândire pură, un străin într-o lume străină, idealul căutat de el se află dincolo de tărâmul uman; iar în *Memento mori* apar profeţii tulburătoare: *„E apus de Zeitate ş'asfinţire de idei”*; *„Ştim de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimţite* cade*? / Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult”*.

Poemul eminescian naşte dintr-o idee poetică unică şi se învoaltă dinlăuntru în afară concentric, ca un organism viu, analog unei corole din mugure. Totul serveşte cu necesitate, convergent şi sintetic acea idee germinală. Şi nimic nu poate fi înlocuit. De aici unitatea poemului, logica internă desăvârşită. Poemul se află în absolut.

Armonia prozodică

Privitor la problema armoniei prozodice, trebuie spus că un poem eminescian este rezultanta unei construcţii de rară ştiinţă şi rafinament, angajând, practic, integralitatea diverşilor factori care pot interveni în această procesualitate stilistică.

Armonia eminesciană se datorează în primul rând *incantaţiei verbale*. Eminescu a dispus de o veritabilă magie în a pune în valoare cantabilitatea limbii noastre. Plecând de la cuvintele încărcate cu potenţial eufonic, îmbinând apoi cuvintele în orânduiri de asemenea cu virtuţi de cântare, în adevărate linii melodice, cu o modulare a tonurilor şi timbrurilor analog undelor muzicale, iar versurile şi strofele orchestrate între ele similar frazelor muzicale, întregul poem devine o piesă simfonică. Pe inefabilul melodicităţii, se desfăşoară tensiunile spaţiale, temporale şi cele ideatice, intim intricate cu ritmurile naturii, ale universului. Melodicitatea poeziei eminesciene este un fenomen unic, un veritabil miracol şi, din acest motiv, cu neputinţă de imitat.

În muzicalitatea poemului cititorul întâlneşte calitatea receptivă cea mai nemijlocită, căci muzica înseamnă armonizarea interiorităţii noastre, a sufletului nostru „ideal”, de care vorbeşte Hegel, cu faptul pur de a exista dus la plenitudinea sa, absolutizarea identificării eu-existenţă. Grecii mergeau până la a recita poeziile acompaniate de liră. *Dacă nu ar ema-*

na melodicitate, poemul ar fi perforat de cuvinte. Şi, prin aceasta, şi sufletul nostru ar fi sfâşiat de cuvinte. Melosul contribuie decisiv la a crea un continuum, o integralitate capabilă să fie receptată nemijlocit de intuiţia noastră poetică.

Aşa cum se ştie, vital pentru un poet este ca poemele sale să fie uşor de reţinut, să persiste în memoria cititorului. Or, limpiditatea ideilor şi cantabilitatea versurilor reprezintă condiţii esenţiale în acest sens. Este ceea ce are loc în mod magistral şi, totodată, uimitor de firesc în poezia lui Eminescu.

Un alt factor care contribuie la armonia poemului eminescian este *euritmia.* Ritmul este cel care ordonează haosul, captând astfel posibilul existenţial: el înfăptuieşte geometriile de arhitecturare a oricărei ontologii, începând cu mişcările astrelor. Ca atare, pe de o parte, autorul *Luceafărului* excelează în ştiinţa subtilă a ritmurilor diverselor metrici, inclusiv antice, precum şi a rimelor, ambele menite să reliefeze de fiecare dată cât mai adecvat şi expresiv nuanţele ideii poetice. Dar în afară de aceste două fundamentale funcţii prozodice, Eminescu dezvoltă un original complex al *sistemelor de ritmicitate*. Unul dintre aceste sisteme este cel *al vibraţiei lăuntrice cu vibraţia lucrurilor din afară*, înfăptuindu-se una din modalităţile de armonizare dintre suflet şi univers. Într-o variantă la *Glossă*, Eminescu afirmă: *„Timpul care bate-n stele / Bate pulsul şi în tine”*. În poezia *O, mamă...* o mişcare perpetuă din spaţiul din afară se preschimbă în spaţiu lăuntric, în conştiinţa armonizării naturii cu repaosul etern: *„Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu. / Mereu va creşte umbra-i, eu voi dormi mereu... / Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu...”*

Cadenţarea dintre spaţiul extern şi cel sufletesc, cu transformarea firească a spaţiului senzorial în zări sufleteşti o întâlnim, între altele, în poezia *Şi dacă…*: *„Şi dacă ramuri bat în geam / Şi se cutremur plopii, / E ca in minte* să *ta am / Şi-ncet să te apropii. // Şi dacă norii deşi se duc, / De iese-n luciu luna, / E ca aminte să-mi aduc de tine-ntotdeauna”.* Acest poem oferă un paradigmatic exemplu de comuniune dintre eu şi lume, comuniunea urmând unei necesităţi interne, şi anume, identitatea de structură ontologică şi afinitate afectivă.

Sublinierea incompatibilității dizarmoniei cu existențialul este viguros exprimată de Eminescu printr-un alt sistem de ritmicitate, şi anume acela al *ritmicei antinomice*.

Dacă de cele mai multe ori ritmica sensurilor în lirica eminesciană este armonizatoare, reflectând comuniunea universală, alteori ea este disonantă sau chiar antagonică, relevând latura inarmonică lucrurilor, a lumii. Aşa ia naştere melancolia din poezia eminesciană de iubire, conştiința dureroasă a denivelării potențialului dintre ideal şi inerția telurică. Acest gen de ritmică apare cu osebire în poeziile *Pe lângă plopii fără soț...*, Ce *e amorul?*, *Adio*, *S-a dus amorul...* În cele patru poeme este vorba de o ritmicitate antitetică dintre zborul spiritului, care nu poate respira decât în zonele de sus ale semnificațiilor eterne, şi lipsa de zbor a unor ființe fără vocația absolutului: *„Prea mult un înger mi-ai părut / Şi prea puțin femeie”*. În loc de a aprinde, prin puterea creatoare a iubirii, un astru pe cer promis nemuririi (*„În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins”*), ființa îndrăgită coboară în ținutul comunului: *„Căci azi le sameni tuturor / La umblet şi la port”*.

Acel cutremur mutațional (*„Tu trebuia să te cuprinzi / De acel farmec sfânt”*), care să preschimbe iubirea şi iubita în entități nepieritoare, nu a avut loc, şi cele două sfere axiologice, ritmate o vreme armonic de către poet în speranța comuniunii şi osmozei, au rămas tot timpul paralele şi nu coincidente, iar acum se despart pentru totdeauna, plecând fiecare pe traiectoria destinului său: „uman, prea uman”, pe de o parte, ceresc, pe de altă parte. Ritmicitatea este conflictuală, tragică. Este o disritmie care exprimă o frustrare cosmică de ordin valoric.

Cu toate acestea, nu principiul dizarmoniei este comunicat de cele patru poezii. Disonanța este chemată aici pentru a împlini o funcție bine definită: delimitarea prin contrast a condiției armoniei – cosmice şi spirituale –, în ultimă instanță, a *condiției hyperionice*. Ritmul antagonic este infinit depăşit de conştiința superioară a idealului comuniunii spirituale, a armonizării universale prin iubire.

Dar armonie cosmică înseamnă nu numai ritmizarea mişcărilor de flux şi reflux existențial, comuniunea dintre eu şi univers, cadențarea inimii noastre cu sistolele lumii. Armonie

înseamnă de asemenea ascensiunea convergentă a omului, a lucrurilor, a cosmosului către înaltele trepte ale spiritualizării.

Armonia creației lui Eminescu își are astfel o altă valență în *puritatea* universului său poetic, *elevația* viziunilor sale. Poezia lui Eminescu este un spațiu al imaculării, un orizont serafic analog spațiilor poetice ale lui Hölderlin, analog surâsului personajelor lui Leonardo da Vinci, analog muzicii lui *Mozart*. Ca atare, cuvinte precum *sfânt*, *senin*, *dulce*, *dor*, *blând*, *duioşie*, *lumină*, *armonie*, devin simbolurile în jurul cărora polarizează ideile poetice eminesciene, deschiderile sufleteşti şi ale intelectului. Cu ajutorul luminii – constantă fizică – şi duioşiei, luminii lăuntrice, Eminescu a creat o lumină integrală care constituie o altă modalitate de armonizare între natură şi suflet. El scrie în postuma *Mureşanu: „Odată încă-n viață să mă-nnec în lumină / Să caut armonia a sferelor senină / În inima-mi...”*. Comuniunea cu universul este oficiată ritualic în graiul negrăitului, vibrația emoțională suind întotdeauna *in extasis mentis*.

Prin participarea convergentă a diverşilor factori amintiți mai sus, se ajunge finalmente la acea senzație particulară indusă de poemul eminescian, la acea stare inefabilă care este perfecta *armonie interioară*. În acest sens, decisiv intervine în primul rând armonizarea sufletului cu restul lumii pe care Eminescu o înfăptuieşte prin originala sa filozofie a spațiului poetic: *convertirea lumii din afară în substanță sufletească*, folosind în acest scop drept mediu de transfer mişcarea temporală, şi anume mişcări ale elementelor naturii, mişcarea muzicală sau mişcarea luminii. Se constituie astfel un continuum spațiu-timp dinamic, care se preschimbă în mod firesc în mişcare sufletească. Prin această transformare, pe de o parte, i se oferă cititorului o Casă a Ființei, adică un spațiu de locuit lăuntric, şi o mişcare muzicală devenită prezent etern (Platon), iar pe de altă parte, are loc deschiderea infinitului psihic către orice spațiu imaginabil: fizic şi metafizic, spațiul mitului şi al visului, al idealităților şi al transcendentului.

Eminescu este marele vizionar spațial al poeziei universale, conferind spiritului cel mai larg orizont de respirație. Tensiunea continuă a liniilor spațiului fizic devenită lăuntrică

şi muzicalitatea conferă poemului calitatea de continuum în pururea mişcare, făcându-l să se insereze nemijlocit în percepția intuiției poetice a cititorului, în vibrația timpului său interior. Poemul, care este un concentrat de cosmicitate şi de onticitate, devine durată intimă, suflet pur, eu „ideal” în necontenită realizare de sine.

Rezumând, puritatea şi melodicitatea cuvintelor, corespondența ritmică dintre mişcările naturii şi ale sufletului; alternanța dintre viziunile plastice şi mişcările emoționale; arhitectonica prozodică unită intercondiționat cu logica internă a desfăşurării ideii poetice – întreg acest complex transformă poemele eminesciene în veritabile exercitări ale armoniei cosmice, de o inventivitate şi de o incantație care semnează acel unicat în literatura noastră şi care face imposibilă transpunerea în altă limbă.

Armonia eminesciană rezultă astfel din *organizarea internă a poemelor într-o structură indisolubilă*, factorul decisiv pentru ideală receptare de către cititor. Fiecare componentă de formă şi idei se intercondiționează atât de perfect, de unitar, încât lipsa uneia ar destrăma poemul respectiv, care este un organism viu, o impecabilă totalitate. Este împlinit în felul acesta dezideratul de întotdeauna al operei de artă de a fi *imperfectibilă*, necorectabilă, orice intervenție echivalând nu cu o simplă mutilare sau amputare, ci cu moartea operei, respectiv, cu moartea poemului.

Vom da un exemplu de perfectă logică internă cu impact nemijlocit asupra cititorului. Este vorba de *Somnoroase păsărele*, considerată de unii critici o modestă romanță, deşi, în realitate, este de mare ştiință şi amplă respirație pe diverşii vectori ai dinamicei lirice. Tema poeziei este *instalarea progresiv suitoare a liniştii nocturne*, chemată să deschidă spre spațiul de dincolo al visului. În acest sens: se linişteşte mai întâi elementul cel mai gălăgios al naturii –fauna – *„Somnoroase păsărele / Pe la cuiburi se adună”* –, apoi se linişteşte flora – *„codrul negru tace, florile dorm în grădină”*; urmează acum două simboluri polare ale liniştii – lebăda pe pământ – *„Trece lebăda pe ape / Între trestii să se culce”*, iar în final, apare doamna liniştii cereşti – *„Peste-a nopții feerie / Se*

ridică mândra lună” – care armonizează pacea întregului univers nocturn şi totodată deschide transorizontul visului.

Funcția de eliberare

Aşa cum arătam la începutul expunerii, dacă necesitatea armoniei satisface certitudinea noastră ontologică, în calitate de făpturi ale limitelor, ale finitudinii, totodată spiritul tinde către eliberare. Poemul trebuie să ofere cititorului deschiderea către libertatea fără limite. O astfel de deschidere, care ni se impune de la primele versuri ale unei poezii eminesciene, este nemărginita deschidere *spațială*.

Astfel, are loc deschiderea spre spațiul cosmic din afară, de la priveliştile naturii până la spații în desfăşurare indefinită, aşa cum are loc în poezia *La steaua*, sau transcenderea în zariştea nemărginită a basmului din poezii precum *Povestea teiului*, *Călin*, *Povestea magului călător în stele*, pentru ca în *Luceafărul* să se ajungă la transorizontul primordialității. Zborul lui Hyperion către Demiurg oferă spiritului nostru poate cea mai largă înaripare din lirica universală, purtându-ne dincolo de spațiu şi timp infinit cheltuite şi depăşite:

> Porni Luceafărul. Creşteau / În jur a lui aripe, / Şi căi de mii de ani treceau / În tot atâtea clipe.
> Un cer de stele dedesupt / Deasupra cer de stele, / Părea un fulger ne-ntrerupt / Rătăcitor prin ele.
> Şi din a chaosului văi / Jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua ce de-ntâi / Cum răsăreau lumine.
> Cum izvorând îl înconjor / Ca nişte mări de-a-notul. / El zboară, gând purtat de dor, / Pân’ piere totul, totul.

Există însă nu numai o deschidere în afară, ci şi o alta, *lăuntrică* – „nimeni nu-mi poate spune până unde se întind hotarele sufletului meu”, scria Eminescu. Această deschidere interioară are loc prin amintita fenomenologie spațială particulară, transformarea lumii în spații sufleteşti cu ajutorul unei mişcări muzicale – de exemplu, sunetul de corn din *Peste vârfuri* – sau printr-o mişcare a luminii ca în *La steaua*, *Apari să dai lumină*, *Şi dacă*...

De asemenea, eliberarea are loc către deschideri infinite pe dimensiunea *temporalității*, în sens de perpetuă derulare, în numeroase poezii, între care, *Memento mori*, *Veneția*, *Trecut-au anii*, *Din valurile vremii*, *La steaua*, *Bolnav în al meu suflet*. La fel, găsim la tot pasul secvențe de timp absolutizat, secvențe de *prezent etern*, care ne eliberează de vremuirea consumptivă, exemple între altele, finalurile din *Dorința*, *Peste vârfuri*, *Pe lângă plopii fără soț*, *Atât de fragedă*, *Sara pe deal*, *Luceafărul* ş.a. Sudarea spațiului cu timpul într-un continuum cosmic apare în zborul lui Hyperion spre Demiurg, în *Strigoii*, *Melancolie*, *Crăiasa din poveşti*, *Despărțire*, *De câte ori, iubito…* ş.a.

Un continuum spațio-temporal de mare mobilitate şi în nepotolită extindere, inducând o mişcare sufletească de profund patetism, desfăşoară poezia *Dintre sute de catarge* – mişcare fără oprire din cauza dramaticei irezolvabilități spirituale: *„De-i goni fie norocul, / Fie idealurile, / Te urmează în tot locul / Vânturile, valurile. // Nențeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile, / Zboară vecinic îngânându-l / Valurile vânturile"*. Cititorul este intens antrenat – odată cu valurile care sparg catargele şi vânturile care îneacă păsările călătoare, în această dramă cosmică a geniului de a nu fi înțeles. Continuumul spațiu-timp din *Luceafărul* constituie una din cele mai ample desfăşurări din lirica universală, culminând cu zborul fulgerător al lui Hyperion către demiurg. Eliberarea spiritului cititorului este maximă în această uluitoare deschidere fizică, la care se adaugă mişcarea ideatică de la teluric la astral, de la creat la increat, de la măruntul posibil uman, la transorizontul metafizic. Parcurgând *Luceafărul*, cititorul trăieşte o încântare înalt eliberatoare, una din cele mai pure disponibilizări spirituale.

Subtilă şi cu deosebită rezonanță asupra receptării cititorului este mişcarea eliberatoare constituită de fenomenologia în trei momente: *bios – tanatos – bios*, adică viață – moarte inițiatică – renaştere pe un plan existențial superior, pe care o întâlnim în mitul lui Zalmoxe (sau Zamolxe), precum şi la Orfeu şi Dionysos, toți trei fiind de origine tracă. Este vorba de poezii în care se pleacă de la lumină – fizică şi/sau spiritu-

ală, se trece prin întuneric de asemenea fizic şi/sau spiritual, pentru a se ajunge la renaştere în lumina divină.

Aşa are loc, de exemplu, foarte expresiv în poezia *Atât de fragedă*. Aici, prima ipostază este constituită de o lumină asemenea florilor de cireş întruchipată şi emanată de o făptură aproape eterică. Urmează întunericul chemării carnale unde femeia decade, dar din care poetul o înalţă sub forma unei icoane divine, asemănătoare Fecioarei Maria, redându-i astfel aureola din care evadase. În poezia *La steaua*, se pleacă de la lumina unui astru, urmează întunericul străbătut de moartea ei, după care lumina reînvie în neuitarea iubirii poetului. În *Venere şi Madonă*, în prima ipostază iubita apare un prototip al îngerilor, urmează decăderea bacantică, dar, în final, devine o sfântă „prin iubire”. În *Pe lângă plopii fără soţ*, momentul iniţial este viziunea luminoasă a poetului care vede femeia în metafora geamului ce străluceşte şi proiectată în nesfârşirea timpurilor; se opune însă neînţelegerea femeii, iar în al treilea moment lumina se reaprinde sub forma candelei sacralizând divinitatea iubirii. În poezia *Cu mâine zilele-ţi adaogi*, ipostaza luminoasă iniţială este ziua de azi înveşnicită, urmată de o întreagă defilare a necurmatei treceri, dar în final izbucnesc priveliştile sclipitoare cosmice sub contemplarea gândului etern, pentru care şi moartea este o părere, o luminoasă vestitoare de vieţi. În *Luceafărul* se porneşte de la lumina astrului în haine festive şi iluminarea sufletească a Cătălinei, urmează întunericul fizic al nopţilor şi opacitatea psihică a fetei de împărat refuzând iubirea de sus, pentru a se transcende în final către oceanele de lumină însoţind zborul lui Hyperion spre Demiurg. *În peste vârfuri* şi *Dorinţa*, eliberarea are loc către inefabilul unei morţi şi un somn cu virtuţi transfiguratoare.

Subliniem că această fenomenologie de model zalmoxic nu constituie pentru Eminescu un joc, o gratuitate, ci este o necesitate onto-axiologică de a depăşi atât viaţa comună cât şi moartea.

Evident, una din cele mai nemijlocite eliberări a sufletului pe care o induce cititorului lirica lui Eminescu rămâne de ordin muzical. Este unul din marile secrete ale magiei eminesciene. Precum afirmă, între alţii, Beethoven, Schopenhauer,

Nietzsche, Rilke, muzica este marea eliberatoare a omului, datorită caracterul ei de a se afla la interferenţa dintre fizic şi metafizic, dintre materialitate şi spirit, aşa încât ne descătuşează de orice determinare şi condiţionare, ne poartă „mai departe, mai departe". Inefabilul indus de muzică este o stare culminativă în sensul golirii de orice conţinut până a nu persista decât bucuria pură a eliberării – *Höchste Lust!* – „cea mai înaltă voluptate", cântă Isolda în finalul operei wagneriene. Nietzsche afirma ascultând muzica: – „Nu mai sunt nici suflet nici trup, ci un al treilea lucru – *homo sui transcendentalis*" – om transcendent lui însuşi.

Un alt aspect esenţial îl constituie faptul că Eminescu trebuie citit în termeni de etică, şi anume *etica hyperionică*, adică la cea mai înaltă temperatură spirituală. Amintim etica luminii şi a armoniei, etica socială din *Scrisori*, etica rădăcinilor din *Doină*, etica detaşării princiare din *Glossă*, etica iubirii transfiguratoare culminând în *Luceafărul*, etica procesului de creaţie despre care am vorbit în cele precedente. Şi peste toate, etica glorificării naturii pe care Eminescu o considera sfântă şi despre care afirma: *„Nebuni suntem, cu toţii, natura-i înţeleaptă... Da, da, numai natura are dreptate-n veci"*. Precum ştim, cele mai fascinante descrieri ale naturii din lirica noastră aparţin autorului poemului *Călin*.

Într-un cuvânt, poezia lui Eminescu constituie acea creaţie ideală care satisface cititorului certitudinea existenţială şi totodată îl pune în cursă pentru depăşirea infinită a limitelor. Altfel spus, ea satisface sensibilitatea cititorului pentru armonie, care este sensibilitatea naturii umane pentru *frumos*, iar deschiderile eliberatoare satisfac predispoziţia noastră metafizică, sensibilitatea pentru *sublim*.

Ţinem să subliniem un fapt de la sine înţeles, şi anume că, aşa cum întreg acest complex de subtilităţi stilistice şi ideatice pe care am încercat să le identificăm în fenomenologia alcătuirii poeziilor lui Eminescu nu a fost gândit şi aplicat de poet pas cu pas, componentă cu componentă, ci a constituit fapta algebrică a unor intuiţii poetico-metafizice, a unui „dicteu", tot astfel cititorul nu receptează discursiv, analitic o poezie, ci intuitiv prin aparatul aprioric originar despre care am discutat –

sensibilitatea la poezie, la frumos, la armonie, dar şi amplitudinea deschiderilor gândirii.

Iar privitor la altitudinea gândirii din aparatul receptor al cititorului, să nu uităm faptul fundamental: lirica lui Eminescu este prin excelență reflexivă. Intuiția sa metafizică, aşa cum singur a denumit-o, intelectul său eroic, după un cuvânt al lui Giordano Bruno, au atins culminații ale cugetării filozofice, rareori întâlnite la alți poeți sau filozofi. În lirica sa, autorul *Luceafărului* a făcut ontologie, axiologie, psihologie, sociologie, estetică literară. A formulat adevăruri definitive despre viață, despre iubire, despre conflictul bine-rău, despre libertatea spirituală.

S-a spus că o poezie este cu atât mai valoroasă cu cât conține mai multe aforisme. Este cazul liricii eminesciene. Se poate afirma fără exagerare că Eminescu a spus cam tot esențialul despre tot esențialul. Un adevărat catehism al înțelepciunii. Iată câteva exemple:

În ceea ce priveşte concepția despre iubire, Eminescu pleacă de la contopirea extatică: *„Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri”*, suie la sacralitatea iubirii: *„Tu trebuia să te cuprinzi / De acel farmec sfânt, / Şi noaptea candela s' aprinzi / Iubirii pe pământ”*, transformă apoi diada în sufletul lumii: *„Voința ei ş' a ta de se-mpreună / Atunci e suflet în întreaga fire”*, iar, în final, cei doi se înalță apoteotic până refac lumina şi divinitatea primordiale: *„Când ființele se 'mbină, / Când cufund pe tu cu eu, / E lumină din lumină, / Dumnezeu din Dumnezeu”.*

Iată observații lucide şi amare despre viață: *„La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură”*; *„Toate-s praf... Lumea-i cum este şi ca dânsa suntem noi”*; *„În orice om o lume îşi face încercarea, / Bătrânul Demiurgos se opinteşte-n van”*; *„Gândirea noastră spuma zădărniciei noastre...”*; *„Toate au trecut în lume, numai răul a rămas”*; *„Cei mai mulți din oameni după nimic alerg... Viața noastră este o eroare perpetuă”.*

Găsim şi gânduri potrivite vremii noastre: *„Secoli de întuneric țin în lanțuri de umilire spiritul... Astfel e maşina lumei,*

găseşti sculptori fără mână, orbii pictori, urşii critici. Ici-colo câte-un geniu şi peste tot gunoi”.

Glossa rămâne paradigmatică pentru un breviar al înțelepciunii în viață: *„Tu aşează-te deoparte, / Regăsindu-te pe tine, / Când cu zgomote deşarte / Vreme trece, vreme vine [...] Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul şi pe patru, / Totuşi tu ghici-vei chipu-i”.*

Gânduri despre creația poetică: *„Nu ne mustrați! Noi suntem din cei cu-auzul fin / Şi pricepurăm şoapta misterului divin. / Sublimul adevăr noi l-avem din cer”.* Ne amintim de un gând analog al lui poetului englez Cecil Day Lewis: *„Tempt me no more, for I / Have known the lightning's hour* – nu mă ispitiți, pentru că eu am cunoscut ceasul iluminării.

Iată şi gânduri despre sine: *„Am fost un om ce spune adevărul... A vieții mele carte e scrisă cu durere... Voit-am a mea limbă să fie ca un râu / D' eternă mângâiere... şi blând să fie cântu-i”.* Eminescu şi-a recunoscut geniul încă de la primele scrieri: *„Eu sunt un geniu, tu o problemă”*, afirma în poezia *Replici*, iar în *Geniu pustiu*, *„Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarbe soarele un nor de aur din marea de amar”.* Creatorul *Luceafărului* s-a confundat cu simbolul său, notând: *„Ca un luceafăr am trecut prin lume”.* La fel ca şi alți poeți, între alții Shakespeare, despre care a spus: *„S'aduc cu tine-mi este toată fala”*, Eminescu a fost conştient de veşnicia sa în memoria posterității: *„Azi citesc făr' a pricepe, mâni vor şti să mă citească... Cântările din pieptul meu, / O, vreme săracă / Vor răsuna cu drag şi dor / Şi n-or să mai treacă”.*

Lirica eminesciană exprimă dinamismul muzical al existențialului uman – simțire şi intelect – îmbogățit cu dinamica ritmurilor universale. Astfel, ni se induce o trăire în continuă desfăşurare, cu inflexiuni ce se prelungesc în ecouri repetate în zările profunde ale sufletului, ecouri care continuă şi după ce poemul s-a „încheiat”, aşa cum se întâmplă, de pildă, în *Peste vârfuri*, O*, mamă...*, *Trecut-au anii...* etc., unde are loc eliberarea în spațiile abisale ale interiorității noastre, aflată ea însăşi, prin esență, în pururea mişcare.

Un poet ca Eminescu este o conştiinţă a esenţelor, iar în vremuri de restrişte spirituală, precum cea actuală, el trezeşte memoria obosită a eternităţii. Lectura poeziei sale ne redă nouă înşine în acea elevată ipostază în care ne recunoaşte instanţa valorilor nepieritoare.

Eminescu este ghidul nostru etic şi vizionar. Este modelul absolut, afirma Rosa Del Conte. Pentru Eminescu poezia a fost mai mult decât un exerciţiu estetic, chiar superior, ci o adevărată dramă; o dramă sacră în a ridica lumea şi pe noi ceilalţi la puterea poeticului, ca unică formă de reală fiinţare. *Eminescu a preschimbat lumea într-un templu în care se efectuează euharistia cosmică, transformarea lucrurilor în idealităţi sfinte.*

Hölderlin afirma: „Ceea ce durează, poeţii întemeiază". Veşnicia românească a fost întemeiată de Eminescu. „De la Eminescu încoace noi existăm în adevăratul sens al cuvântului", afirmă Şt. Teodorescu. Iar Emil Cioran: „Fără Eminescu ar trebui să ne dăm demisia". Opera sa constituie chintesenţa definitorie a spiritualităţii româneşti. Ieşirea din spiritul hyperionic ar însemna ieşirea din sistemul nostru ordonator onto-axiologic, rătăcirea fără ţintă, aşa cum s-ar petrece cu o stea căreia i-ar veni ideea să evadeze de pe orbita sa şi ar umbla bezmetică prin spaţii. Un fel de moarte spirituală.

Condiţia existenţială a fiului Ipoteştilor a fost sublimul: a vieţuit întru sublim, a cugetat, a simţit, a suferit sublim. Reamintim cuvântul despre sine: *„Ca un luceafăr am trecut prin lume"* şi se întreba *„Fost-am în lume unic?"*. Noi, cei de astăzi – cu unele minuscule excepţii –, ştim că Eminescu a fost unic. Făcându-ne dar sublimitatea poeziei sale, el ne spune că pentru a-i înţelege creaţia avem nevoie de aripi care să ne poarte fulgerător într-un dincolo al celei mai înalte eliberări spirituale.

Dar cine dispune înainte de toate de aceste aripi?

Nu se prea ştie că Eminescu a dedicat poeziile sale în primul rând tinerilor. Într-o postumă denumită *Aducând cântări mulţime*, Eminescu scrie: *„Aducând cântări mulţime / Şi mai bune şi mai rele, / Mă întreb cu îndoială / Cine caută la ele?"*. Şi, mai departe, enumără poporul truditor, care numai

cu poezia nu are treabă, apoi se referă la alte grupuri sociale – *„Cei care păzesc cântarul / Al dreptății, dragă Doamne? // Sau la cei care-şi pun osul / Carul statului de-l mişcă? / Ah, prea ştii mai dinainte / Tot ce-i doare tot ce-i pişcă. // Eu nu pot să le dau lefuri, / Nici onori, nici pensiune, / Nu-s în stare ca să judec / Merite pentru Națiune”*. Nu aceştia îi vor înțelege gândurile, ci tinerii care, afirmă Eminescu, îi vor citi versurile *cu priviri de flori albastre*, astfel că în inimile lor curate vor pătrunde *tremurânde* poeziile sale. Din acest motiv, Eminescu închină cartea sa tinerilor, pentru ca sufletele lor să devină tot aşa de frumoase ca şi poeziile sale. Fiecare să se transforme în ceea ce am putea numi *homo poëticus eminescianus*. Iată această extraordinară chemare:

Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi,
La voi, inimi cu arìpe.
Ah! lăsați ca să vă ducă
Pe-altă lume ’n două clipe.

Studii literare (şi culturale) comparate

Fata-n grădina de aur. De la daimonul malefic la daimonul ambivalent

Traian DIACONESCU

În poemul *Fata-n grădina de aur*, ca şi în capodopera *Luceafărul*, Eminescu reflectă trepte ale relaţiei dintre divinitate şi lume, care oglindesc un drum iniţiatic în tainele ontologice şi axiologice ale existenţei.

Poemul *Fata-n grădina de aur* este o prelucrare în versuri a unui basm românesc, publicat de Richard Kunisch, cu titlul *Das Mädchen in Goldenen Garten*, în vol. *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei*, Berlin, 1861. Acest poem a rămas în manuscris[1] mult timp. A fost tipărit, târziu, în prima jumătate a secolului XX, de Ilarie Chendi (1902), de D. Caracostea[2] (1926) şi D. Murăraşu (1936) şi, apoi, peste decenii, în monumentala ediţie a lui Perpessicius (vol. VI).

Exegeţii[3] acestui poem au cercetat sursa folclorică şi au comentat sursa clasică, ovidiană, a epilogului eminescian. Noi încercăm totuşi să aducem un modest spor de cunoaştere în privinţa controversei provocate de versurile finale ale poemului şi, apoi, să explicăm cu noi detalii configuraţia ambivalentă a *daimon*-ului din acest poem eminescian.

---

[1] v. Mss. 2281 f. 1-24

[2] D. Caracostea, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, Bucureşti, Socec, 1926. Aici, D. Caracostea publică traducerea basmului românesc cules şi tipărit de R. Kunisch în vol. *Bukarest und Stambul*, Berlin, 1861.

[3] I. Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, Gambert, 1933 şi D. Caracostea, *Creaţia eminesciană*, Bucureşti, FLA, Carol I, 1943.

Mitul *Philemon şi Baucis*, relatat de Ovidiu în *Metamorfoze* VIII transfigurează *topos*-ul coborârii divinităţii printre muritori în vârsta preistorică a omenirii. Jupiter şi Mercur, deghizaţi în oameni sărmani, bat la numeroase porţi, dar nu sunt găzduiţi decât de Philemon şi Baucis, doi bătrâni credincioşi. După această vizită, Jupiter, întrupând *teodicea*, a pedepsit muritorii lipsiţi de milostenie, prin potop, dar i-a salvat pe bătrânii pioşi, preschimbându-le coliba într-un templu, iar pe ei în preoţi. În clipa morţii, au fost metamorfozaţi, amândoi odată, în arbori.

Dialogul dintre Jupiter şi Philemon a reţinut atenţia lui Eminescu. Reproducem textul latin: «Talia cum placido Saturnius edidit ore: / „Dicite, juste senex, et femina coniuge iusto / Digna, quid optetis". Cum Baucide pauca locutus, / Judicium superis aperit commune Philemon: / „Esse sacerdotes, delubraque vestra tueri / Poscimus; et quoniam concordes egimus annos, / Auferat hora duos eadem nec coniugis umquam / Busta meae videam, neu sim tumulandus ab illa" / Vota fides seqitur: templi tutela fuēre, / Donec vita data est: annis aeroque soluti / Ante gradus sacros cum starent forte, locique / Inciperent casus, frondere Philemona Baucis, / Baucida conspexit senior frondere Philemon; / Iamque super gelidos crescente cacumine vultus / Mutua, dum licuit, reddebant dicta; „Valeque, o, coniux", dixere simul, simul abdita texit / Ora frutex…». În versiune românească sună astfel: «Când Saturnius a rostit cu glas domol acestea: „Spuneţi voi, bătrâne drept şi femeie vrednică de soţul tău drept, ce doriţi." După ce a vorbit puţine cuvinte cu Baucis, Philemon a împărtăşit hotărârea lor zeilor: „Cerem să fim preoţi şi să îngrijim altarele voastre; şi pentru că am trăit toată viaţa în înţelegere, să murim amândoi odată, nici eu să nu văd mormântul soţiei mele, nici ea să nu trebuiască să mă înmormânteze pe mine". Dorinţa le-a fost împlinită. Au fost îngrijitorii templului cât timp li s-a dat viaţă. Istoviţi de bătrâneţe şi de vreme, odată, când stăteau în faţa treptelor sacre <ale templului> şi povesteau întâmplările locului, Baucis a văzut că Philemon înfrunzeşte şi bătrânul Philemon, de asemenea, că Baucis înfrunzeşte. Peste frunţile lor reci creşte câte un vârf de

copac şi, cât timp au putut, şi-au rostit, în acelaşi timp, cuvinte de adio, iar gura li s-a acoperit cu frunziş…»[4].

Din fragmentul de mai sus, Eminescu a valorificat concis, gnomic, dorința lui Philemon. Demonul, în epilogul poemului, curmându-şi plânsul, se adresează tinerilor, astfel: „Fiți fericiți, cu glasu-i stins, a spus, / Atât de fericiți cât viața toată, / Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată!" (v. 485-488).

Acest epilog a provocat, cum se ştie, controverse în rândul exegeților. G. Călinescu[5] crede că „încheierea fără nimic gnomic ascunde un blestem învăluit şi trist", iar D. Murăraşu[6] consideră că, dimpotrivă, „cuvintele zmeului sunt o binecuvântare; în ele se află înțelesul cererii lui Philemon către Jupiter". Cuvintele demonului, considerăm noi, nu se reduc nici la binecuvântare şi nici la blestem, ci implică, succesiv, ambele ipostaze. Binecuvântare întru fericire, în prima parte, şi blestem, întru durere, în partea a doua. Aşadar, întâlnim ambiguitate în care lumina fericirii este urmată de umbra suferinței.

Cum se explică acest oximoron? Prin inovația lui Eminescu. În mitul ovidian, zeul era o ființă binefăcătoare, în basmul popular, zmeul era o ființă malefică, răzbunătoare. În poemul lui Eminescu, demonul reprezintă o îngemănare a naturii divine, detaşată, cu natura umană, îndurerată, prefigurând trăsături ale lui Hyperion din capodopera *Luceafărul*.

Să urmărim versurile eminesciene care definesc demonul: „Şi tu ca ei voieşti a fi, demone, / Tu, care nici nu eşti a mea făptură / Tu ce sfințeşti a cerului colone, / Cu glasul mândru de eternă gură… / Cuvânt curat ce-ai existat, Eone, / Când universul era ceață sură? / Să-ți numeri anii după mersul lunei

---

[4] Pentru traducerea integrală, în proză, a capodoperei lui Ovidiu recomandăm versiunea lui David Popescu tipărită în vol. Ovidiu, *Metamorfoze*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1959, precum şi versiunea tot în proză, a lui Traian Lazarovici, publicată cu titlul Ovidiu, *Metamorfoze*, vol. I şi II, Tomis, 2008.

[5] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol. V, Bucureşti, FLA „Carol I", 1936, p. 254.

[6] D. Murăraşu, în ediția M. Eminescu, *Poezii*, vol. II, Bucureşti, Minerva, 1982, p. 305.

/ Pentru o femeie? Vezi iubirea unei… / Într-adevăr, -n adânca depărtare / Văzu călări, pe fată cu Florin. / Odată-n evii ochiul lui cel mare / Şi sfânt şi-adânc de lacrimi este plin, / Mărgăritari frumoşi şi mari devin. / Încet bătând din aripi maiestos / Geniul mândru se porneşte-n jos / Cu faţa tristă le privi în urmă / Şi-ntinde mâna, ca dup-orice-i dus… / În fundul lumii, unde apa scurmă / Al mării sân, acolo-o ar fi dus / Dacă-l iubea…" (v. 465-485).

Înţelegem, din fragmentul de mai sus, că demonul din basmul eminescian nu are aceeaşi făptură ca Demiurgul. Acest demon se distinge atât de zeul latin, din mitul ovidian, întruchipare a dreptăţii şi a pietăţii, cât şi de zmeul instinctual din basmul popular. În basmul eminescian, zmeul se purifică, se umanizează, apasă pe raţiune, nu pe instinct, binecuvântă perechea umană printr-o fericire, tulburată, la sfârşitul vieţii, printr-o moarte nesimultană. Demonul din basmul eminescian reprezintă, aşadar, o făptură superioară daimonului rău întruchipat de zmeul folcloric. Acest demon are simţiri omeneşti, cunoaşte lacrima durerii şi starea sufletească a tristeţii. Este, cum dezvăluie Demiurgul, un „cuvânt curat", nemuritor, de dinaintea creaţiei.

Ce înţelegem totuşi prin eon[7]? Ceea ce susţineau gnosticii, anume că Iehova (Adonai v. 409), stăpân suprem al Universului, conducea spirite siderale care întruchipau inteligenţa eternă, emanată din sânul divinităţii. În poemul lui Eminescu, zmeul ia înfăţişare de stea şi se adresează *Domnului* (v. 296), *Eternului, Bunului* (v. 419), dar niciodată *Tatălui*. Versul „Tu care nici nu eşti a mea făptură (v. 466) face distincţie între Demiurg şi eon. Acest eon este definit în v. 469-470 astfel: „Cuvânt curat ce-ai existat, Eone, / Când Universul era ceaţă sură…?" Demonul, ca eon, nu era demiurg, ci spirit emanat de demiurg. Este „cuvânt curat", căci emană din „Cuvântul" care a creat lumea, este inteligenţă şi energie divină, dar o făptură intermediară între Demiurg şi om.

[7] V. Constantinescu, *Dicţionar de cultură poetică. Eminescu*, Iaşi, Universitas XXI, 2010, s.v. şi Lucia Cifor, *Mihai Eminescu prin cuvinte cheie*, Iaşi, Fides, 2000.

În perioada alexandrină, când filozofii neoplatonici au creştinat platonismul, gnozele creştine, ca şi textele gnostice, concep eonii ca daimoni, cu sens ambivalent, buni şi răi, îngeri sau satani. Această dualitate s-a succedat în timp, de la alexandrini la catari, până la romantici. Satan, rebel malefic, cu origine biblică şi Isus, întrupare benefică, polarizează mitologia romantică. Eonii sunt, aşadar, energii necreate, ființe intermediare între Creator şi om. Eon este sinonim cu Daimon şi Genius, fapt relevat de exegeți[8].

S-a afirmat, pe bună dreptate[9], că poemul *Fata-n grădina de aur* prefigurează capodopera *Luceafărul*. Este, cu precădere, o relație formală, nu substanțială. Diferențele metatextuale sunt prea mari ca să nu le considerăm poeme autonome. Ambele poezii transfigurează *topos*-ul iubirii dintre muritori şi nemuritori, au un scenariu similar. Divinitatea coboară la fata de împărat în chip demonic sau angelic, dar prințesa refuză iubirea nepământeană. Totuşi, personajele, limbajul poetic şi, îndeosebi, viziunea filozofică sunt diferite.

Personajele din basmul *Fata din grădina de aur* sunt mitice, reflectă „vitalitatea lumii terestre” care triumfă în fond. Zmeul se resemnează îndurerat. Personajele din poemul *Luceafărul* reflectă chipuri modelate de mitologia romantică despre geniul în lume. Prințesa şi pajul sunt superficiali, instinctuali, satirizați. Cătălina nu alege stăpânul, ci sluga. Hyperion este tot un daimon, ca zmeul, dar e superior, are trăsăturile unui titan romantic care refuză să devină, cu ajutorul Demiurgului, erou al sapienței, erou orfic sau erou al faptei. El aşează în vârful valorilor cosmice iubirea. Dezamăgit însă de firea umană, se manifestă ca geniu romantic, solitar şi sublim, conştient de antinomia dintre esența sa uranică şi cercul lumii terestre.

---

[8] T. Vianu, *Genius şi Daimon*, în vol. *Postume*, Bucureşti, ELU, 1966 şi idem, *Demon la Eminescu*, în „Viața Românească”, 1964, nr. 4-5, reprodus în vol. *Eminescu*, Studii şi articole, Iaşi, Junimea, 1971. Pentru aceşti termeni v. şi L. Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape*, Bucureşti, EPL, 1968, p. 204 ş.u.

[9] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Minerva, 1982, p. 475.

Epilogul acestor poeme include o filozofie diferită. Unul, mitică, celălalt, romantică. Poetul face salt de la fenomen la esență, de la materie la metafizic[10]. Demonul generos şi îndurerat, întruchipat de zmeu, devine, prin Hyperion, un demon detaşat şi glacial, care reflectă soarta geniului în lume.

Demonul eminescian[11] cunoaşte, desigur, numeroase ipostaze[12], dar toate se pot polariza funcțional, în forțe constructive, de tip platonic, sau forțe destructive, de tip titanic. Spațiul de acțiune al demonului este transmundan sau intramundan. Omul eminescian este scindat. Dincolo de mască, se află un demon activ, benefic şi malefic. Acesta poate să aprindă flacăra erotică: „Ea nu poate să-nțeleagă că nu tu o vrei, că-n tine / E un demon ce-nsetează după dulcele lumine / Şi-acel demon plânge, râde, neputând s-audă plânsu-şi, / Că o vrea spre-a se-nțelege, în sfârşit, pe sine însuşi (*Scrisoarea V*). Alteori, provoacă rebeliuni etice şi chiar metafizice.

În finalul acestui articol, putem formula câteva concluzii utile cercetărilor viitoare. **1.** Antichitatea greco-latină şi folclorul românesc sunt filoane de inspirație catalitică. **2.** Prelucrarea surselor literare este un proces complex prin care poetul, făcând saltul de la imitație la creație, le conferă un statut original. **3.** Eul poetic eminescian este meditativ, aplecat peste abisurile ființei, cultivând starea de creativitate. Sursele externe sunt seve înnoitoare în trunchiul ontogenetic al poeziei. **4.** Poemul *Fata-n grădina de aur* este o creație cu sclipiri sublime care prevesteşte capodopera poeziei romantice româneşti *Luceafărul*. **5.** Ipostazele relațiilor dintre daimon şi om reprezintă, în ultimă instanță, un drum inițiatic în tainele ontologiei şi axiologiei existenței.

---

[10] George Popa, *Eminescu sau dincolo de absolut*, Iaşi, Princeps Edit, 2010 passim.

[11] Ioana Em. Petrescu, *Daimon şi demon*, în vol. *Mihai Eminescu, poet tragic*, Iaşi, Junimea, 1994, p. 66-86.

[12] Pentru dialectica demonicului, v. G. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei Luceafărul* în „Revista Critică” X, 2-3, reprodus în vol. M. Eminescu, *Studii şi articole*, Iaşi, Junimea, 1977 şi E. Todoran, *Alegoria Luceafărului*, în vol. *Eminescu şi Creangă*, Sudii, Timişoara, 1965.

Résumé

Dans le poème *Fata-n grădina de aur* (*La fille dans le jardin d'or*), aussi bien que dans son chef-d'œuvre *Luceafărul* (*Hypérion*), Eminescu reflète les degrés de la relation entre la divinité et le monde, qui sont l'incarnation d'un chemin initiatique dans les mystères ontologiques et axiologiques de l'existence.

L'Antiquité gréco-latine et le folklore roumain sont des sources d'inspiration catalytique pour Eminescu. La métamorphose des sources littéraires est un processus complexe par lequel le poète, passant de l'imitation à la création, leur offre un statut originel. L'égo poétique est méditatif, abyssal, et les sources externes sont des sèves rénovatrices dans le tronc ontogénétique de la poésie.

Varga magică eminesciană

Florin DORCU
(florindorcu@yahoo.fr)

„Bine zici cum că în sufletul nostru este timpul şi spaţiul cel nemărginit şi nu ne lipseşte decât varga magică de a ne transpune în oricare punct al lor am voi.”[*]
Sărmanul Dionis

Definirea magiei nu este uşor de stabilit, întrucât aceasta a dat naştere multor controverse de-a lungul timpului. În timp ce filosofia defineşte magia ca *o artă* care pretinde că produce efecte contrare legilor naturale, teologia şi antropologia o numesc o *pseudo-artă*, un rival al religiei adevărate, care pretinde că produce efecte cu ajutorul manipulării divinităţii sau al unei forţe supranaturale. Ioan Petru Culianu scria că magia „era numită *Ars* în Renaştere şi adesea *Ars magna*”[1]. În *Teoria generală a magiei*, Marcel Mauss şi Henri Hubert cred că magia constituie o clasă distinctă de fenomene, fiind susceptibilă de a fi definită în mod clar. Cei doi antropologi consideră ca magia cuprinde agenţi (magicianul), acte (rituri, materiale, instrumente) şi reprezentări (efectele). Ritul magic presupune existenţa unui actant, desfăşurarea actului magic în timp şi spaţiu, instrumente care nu sunt alese la întâmplare, dansuri, ritm, invocaţii, cântece etc.

Opera lui Mihai Eminescu este impregnată de simboluri magice. Magia apare la poetul român, după cum susţine Lucia

---

[*] Fragmentele din opera eminesciană se citează din varianta *online*: Mihai Eminescu, *Opere*, ediţia Perpessicius, Fundaţia pentru literatură şi artă, Editura Academiei, Bucureşti, 1939-1989.

[1] Ioan Petru Culianu, *Artă şi magie în Renaştere*, în vol. *Cult, magie, erezii*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 25.

Cifor, „ca mister al experienţei ori ca mister al cunoaşterii sau al practicii spirituale”[2]. Bogăţia acestor termeni, care denumesc fie actanţii magici, fie acţiunile magice, fie obiectele magice, nu ne permite să epuizăm subiectul într-un singur articol, ci necesită un studiu aprofundat. De aceea, mă voi opri în cele ce urmează asupra unui instrument magic care apare în opera poetului, şi anume *varga magică*, instrumentul folosit de vrăjitor în riturile magice.

Expresia „varga magică”, indiferent de ocurenţă (apare atât în poezie şi proză, cât şi în publicistică), are aceeaşi valoare semantică. În literatura de specialitate există mai mulţi termeni sinonimi cu varga magică, precum *baghetă*, *toiag*, *nuia*, *baston*, *băţ*, *cârjă*, *sceptru*, *caduceu* etc., utilizaţi pentru a desemna puterea, autoritatea sau superioritatea celui care deţine acest instrument.

Originea acestui instrument magic nu este cunoscută, însă se ştie că era folosit încă din Antichitate. M.-E. Chevreul susţine că cei care au descoperit secretul folosirii baghetei au fost caldeenii şi popoarele asiatice, în special arabii. Herodot susţine că sciţii, în special, dar şi brahmanii din Persia, din India practicau radbomanţia[3]. În mitologia greacă, Athena, Hermes, Circe şi Medeea se foloseau de baghetă pentru a produce efecte miraculoase[4]. Cunoscut este caduceul lui Asclepios şi al lui Hermes, simbolul puterii lor magice. Şi la romani varga magică era la mare stimă, în practicile augu-

---

[2] „Ispitit de magia poetică şi de magie ca drum spiritual de obţinere a gnozei a fost şi Eminescu. Există destule secvenţe în opera sa în care magia apare ca mister al existenţei ori ca mister al cunoaşterii sau al practicii spirituale (cf. *Povestea magului călător în stele*, *Strigoii*, *Sărmanul Dionis* etc.)”. Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, Editura Augusta, Timişoara, 2000, p. 92.

[3] Cf. M.-E Chevreul, *De la baguette divinatoire, du pendule dit explorateur et des tables tournantes, au point de vue de l’histoire, de la critique et de la méthode expérimentale*, Paris, 1854, p. 31-36.

[4] În *Odiseea*, Athena îl transformă pe Ulise într-un tânăr sau într-un bătrân, atingându-l cu bagheta. Tot aici, ne spune Homer, Hermes poate trimite sufletele în iad sau poate dezlănţui vântul şi furtunile cu ajutorul baghetei magice.

rilor[5], preoții se serveau de bățul augural, un tip de baghetă curbă.

În Biblie, găsim mai multe episoade în care varga sau toiagul este folosit ca instrument miraculos al voinței lui Dumnezeu, dar ca instrument magic în mâna demonului. Primul care se foloseşte de acest instrument magic în Biblie, crede iezuitul Ménestrier, este Iacob care, aflat în slujba socrului său Laban, decojeşte nuielele de platan, migdal şi plop, aşezându-le în jgheaburi, pentru ca oile care vin să se adape să le privească şi astfel să zămislească miei bălțați şi pestriți (Gen. 30, 37-42). Cunoscut este episodul în care Moise, inițiat chiar de Dumnezeu, îşi foloseşte toiagul cu care face mai multe minuni în fața egiptenilor, aruncând asupra lor pedepse groaznice. La evrei, varga devine instrumentul voinței lui Dumnezeu, însă în mai multe cărți ale Bibliei aceasta apare şi ca instrument magic (Num. 17, 17-25; Ez. 21, 21; Os. 4, 12). Sfinții Ieronim şi Ciril cred că evreii au deprins radbomanția în robia babiloniană. Mai târziu, în Evul Mediu şi în Renaştere, varga era folosită pentru găsirea surselor de apă, sare şi metale, şi mai puțin în ritualurile de magie.

Angelo de Gubernatis susține că varga era atât un simbol falic, cât şi unul al regalității, dar şi un instrument punitiv[6]. În magia românească, scrie Ivan Evseev, important este *bățul* sau *nuiaua de alun*, cu care pot fi izgonite duhurile rele, pot fi descoperite comorile, iar înfipte în pământ, acestea apără câmpul de luarea manei grâului şi îndepărtează norii de grindină şi furtuna. *Varga* este folosită şi în magia de dragoste, dar şi în ritualurile de nuntă şi înmormântare[7].

În opera lui Eminescu întâlnim doar trei termeni din vasta arie semantică a acestui instrument magic: *vargă*, *toiag*, *cârjă*.

---

[5] Cornelius Agrippa von Nettesheim, în *Magia naturală*, scrie că între diferitele divinații sau ghicituri, „auspiciile şi augurii sunt cele dintâi, iar romanii le socoteau cele mai adevărate, în aşa fel încât credeau că, fără acestea, nu vor izbuti în nicio treabă publică sau particulară” (p. 147).

[6] Cf. Angelo de Gubernatis, *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal,* Paris, 1878, vol. I, p. 48-64.

[7] Cf. Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998.

Primul termen, *varga magică*, este cel mai des folosit de poet. Cei care se folosesc de acest instrument nu sunt numai magii sau vrăjitorii, ci şi demonii, poetul, moartea, zeii, chiar şi Dumnezeu. În cadrul ritualului magic, varga/bagheta are un rol esențial. Pe de altă parte, orice gest ritual este important întrucât prin el se exprimă, cel puțin printr-un limbaj interior, natura şi scopul ritualului[8]. În *Egipetul*, doar simplul fapt că magul ridică varga este suficient ca aceasta să-şi facă efectul. Magul se foloseşte de varga magică pentru a *„zugrăvi drumurile lor [stelelor] găsite: / Au aflat sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos şi bun”*. Pentru Dan Mănucă, „caracterul meditativ al Magului pare să ascundă însuşiri mai curând divinatorii, decât ideatice”[9]. Aici, regele-mag, cu ajutorul vergii şi al oglinzii de aur, caută să afle esența lumii. Deşi nu săvârşeşte un act magic propriu-zis şi nici nu încearcă să influențeze evenimentele, atunci când e vorba de regii care „sălbatec se plâng … în giganticul mormânt”, Magul se mulțumeşte să le descifreze şi să le interpreteze, identificându-se cu astrologul. Însă pentru cei păcătoşi, Magul citeşte pe dos semnul, răzbunându-se astfel şi provocând mari dezastre:

> „Şi se poate ca spre răul unei ginți efeminate,
> Regilor pătați de crime, preoțimei desfrânate,
> Magul, paza răzbunării, a cetit semnul întors;
> Ş'atunci vântul ridicat-a tot nisipul din pustiuri,
> Astupând cu el oraşe, ca gigantice sicriuri
> Unei ginți ce fără vieață 'ngreuia pământul stors.” (*Egipetul*)

Spre deosebire de Magul din *Egipetul*, preotul cel bătrân din *Strigoii* foloseşte varga magică în cadrul ritualului magic invocând toate elementele naturii (pământ, stea, lună), dar şi pe zeul Zamolxe, iar efectele, prezentate succesiv, sunt apocaliptice:

> „Fantastic pare-a creşte bătrânul alb şi blând;
> În aer îşi ridică a farmecelor vargă

---

[8] Cf. M. Mauss, H. Hubert, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca şi Silviu Lupescu, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 72-73.

[9] Dan Mănucă, *Pelerinaj spre ființă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian,* Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 115.

Şi o suflare rece prin dom atunci aleargă
Şi mii de glasuri slabe încep sub bolta largă
Un cânt frumos şi dulce – adormitor sunând.

Din ce în ce cântarea în valuri ea tot creşte,
Se pare ca furtuna ridică al ei glas,
Că vântul trece 'n spaimă pe-al mărilor talaz,
Că 'n sufletu-i pământul se sbate cu necaz –
Că orice-i viu în lume acum încremeneşte." (*Strigoii*)

Orice ritual magic implică obligatoriu atât folosirea obiectelor magice, cât şi puterea magică a cuvântului. Magia conţine şi rugăciuni, imnuri şi, în mod special, rugăciuni adresate zeilor. Arald îi cere magului să-i redea soţia moartă, oferindu-şi viaţa în schimb. La rândul său, magul îl invocă pe zeul Zamolxe, pe care-l roagă să i-o redea regelui Arald pe fiinţa iubită:

„Din inimă-i pământul la morţi să deie vieaţă,
În ochi-i să se scurgă scântei din steaua lină,
A părului lucire s'o deie luna plină,
Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămânţă de lumină
Din duhul gurii tale ce arde şi înghiaţă.

Stihii a lumei patru, supuse lui Arald,
Străbateţi voi pământul şi a lui măruntaie,
Faceţi din piatră aur şi din îngheţ văpaie,
Să 'nchege apa 'n sânge, din pietre foc să saie,
Dar inima-i fecioară hrăniţi cu sânge cald." (*Strigoii*)

Pentru Marcel Mauss, „vrăjitoria orală lămureşte şi completează ritul manual (ridicarea vergii în aer) căruia îi poate lua locul"[10]. Cuvintele şi gesturile au aceeaşi valoare, continuă antropologul francez, astfel încât ceea ce se enunţă într-un rit manual ne este adeseori reprezentat ca fiind o incantaţie rostită într-un limbaj special, un limbaj al zeilor şi al spiritelor, adică al magiei. J. Maxwell, prezintă în cartea sa, *Magia*, elementele care nu pot lipsi dintr-un ritual magic: limbajul, cântecul sau ritmul, întrebuinţarea culorilor, obiectele magice. Cântecul

[10] Cf. M. Mauss, *Teoria generală a magiei*, p. 72-73.

(care presupune şi folosirea limbajului) este un element esenţial al incantaţiei[11], aşa cum varga este instrument de comunicare şi invocaţie.

Magul, tăcut înainte de exprimarea rugăminţii lui Arald, în două strofe pline de încordare şi fior, săvârşeşte actul magic, nu fără sacrificii, transformându-l pe Arald în strigoi: „Arald! de nu mă 'nşală privirea, tu eşti mort!”. Observăm că aici apar doi termeni: *cârja* şi *varga*. La început, preotul cel păgân ţine în mână *cârja*, simbol al autorităţii cereşti, al lumii spirituale. Aceasta este şi singura poezie în care acest termen are această semnificaţie. Eminescu preferă termenul *cârjă* (ca în *Strigoii*), atunci când magul reprezintă autoritatea religioasă: „Pe-un jilţ tăiat în stâncă stă ţapăn, palid, drept, / Cu cârja lui în mână, preotul cel păgân”. Când însă „preotul cel păgân” începe ritualul, când devine magician, poetul foloseşte termenul *varga* magică[12]. Varga reprezintă, pentru vrăjitori şi magi, *axis mundi*, elementul fundamental fără de care aceştia nu mai au putere şi nu mai pot face ritualuri de magie.

În *Povestea magului călător în stele*, incantaţia magică nu mai este redată, deşi magul o foloseşte. În indicaţiile pe care i le dă regelui, magul spune:

> „E somnul, bătrânu 'n ureche îi spune –
> O vorbă să nu spui, căci dacă nu taci
> Ca visul el piere – cu greu se supune
> La magica-mi vorbă – las stele să sune,
> Ca 'n tabla cea neagră să-l prind – Tu să faci
> Ce-oi spune.”

Gesturile şi elementele magice care apar în ritual sunt mai numeroase decât în *Strigoii*. Varga magică, oglinda, cupa, somnul şi florile roşii de mac, locul unde are loc ritualul (un templu), timpul prielnic pentru săvârşirea actelor magice – toate acestea fac parte dintr-un ritual magic complex. La fel ca

---

[11] J. Maxwell, *Magia*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1995, p. 96.

[12] Într-o variantă la poezia *Strigoii*, Eminescu foloseşte această expresie, însă, în varianta finală, preferă expresia *A farmecelor vargă*. Cf. vol. I, p. 435.

în *Strigoii*, magul, pentru a aduce în fața regelui imaginea unui mort, vrăjeşte cu varga sa magică o oglindă neagră din care se desprinde o umbră de argint:

„Fantastic bătrânul s'ardică şi blând
În aer înalță puternica-i vargă.
Pe-oglinda cea neagră, profundă şi largă,
Încet-încet pare o umbră de-argint.” (*Povestea magului călător în stele*)

Varga mai poate simboliza şi calul invizibil, vehicul al călătoriilor, care străbate planurile şi lumile[13]. Magul va întreprinde o călătorie în stele făcându-şi un cal, „un Pegas” cum îl numeşte George Călinescu[14], dintr-o stea cu ajutorul căreia zboară în infinit. Avem de-a face aici cu zborul magic, posibil – spune Ioan Petru Culianu – „dacă sufletul are aripi sau dispune de un psihopomp”[15]. Steaua pe care magul se urcă călare este de fapt un „vultur de aur, cu-aripele de foc”, ceea ce face posibil zborul uranic.

În *Sărmanul Dionis*, călugărul conştientizează importanța pe care o are varga magică. Aceasta este una din uneltele energetice indispensabile oricărui act magic. Dacă din ritualurile magice eminesciene lipsesc, uneori, unele elemente (oglinda, invocațiile), varga însă apare mereu. Deşi călugărul are în față manualul de magie, fără varga magică nu se poate transpune în timp şi spațiu: „Ah meştere Ruben, zise el zâmbind – cartea ta într-adevăr minunată este!… numai de n-ar ameți mintea; acuma simt eu, călugărul, că sufletul călătoreşte din veac în veac, acelaş suflet, numai că moartea-l face să uite că a mai trăit. Bine zici, meştere Ruben, că egiptenii aveau pe deplin dreptate cu metempsicoza lor. Bine zici cum că în sufletul nostru este timpul şi spațiul cel nemărginit şi nu ne lipseşte

[13] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

[14] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, p. 24.

[15] Ioan Petru Culianu, *Ascensiune*, în *Cult, magie, erezii*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 32.

decât varga magică de a ne transpune în oricare punct al lor am voi”.

Dar nu numai magul şi vrăjitorul se folosesc de varga magică. În *Avatarii faraonului Tlà*, cel care se foloseşte de ea este însuşi demonul. În momentul în care acesta apare în faţa lui Angelo şi a doctorului, el are pe cap „o pălărie de catifea viorie c-o pană roşie. Mânele lui de zăpadă purtau o vargă…”. Ispitit de Angelo să-şi arate puterea, demonul amorului ridică varga, gestul fiind suficient pentru a transforma peştera într-un salon. Efectul gestului nu se lasă aşteptat: „Deodată murii se ’ntoarseră ca-n ţâţâne şi dispărură şi se prezintă o sală frumoasă cu covoarele moi, cu mari candelabre de argint, cu mobile îmbracate ’n catifea vişinie, cu mese de lemn de nuc lustruit … Un cămin de marmură cu focul arzând era ’ntr-un colţ al salei…” (*Avatarii faraonului Tlà*).

Angelo însă nu se mulţumeşte şi doreşte să schimbe sala într-o adunare de bal. Demonul care „se-ntrece-n astă seară pe el însuşi”, nu ezită a-i face pe plac: „**Demonul ridică varga**… păreţii se dădură ’ntr-o parte şi deodată din toate laturile se văzură sale cu păreţii îmbracaţi în atlas alb ca omătul, cusut cu frunze verzi întunecate şi cu flori vişinii şi strălucitoare. În candelabre mari ard lumânări de-o ceară ca zaharul, cu flacăre diamantine. Aerul salei e argintat, cald de miroase, strălucit de oglinzi cu privazuri de marmură neagră… Cu părul disfăcut poetic, pale trec copile pin ninsoarea aerului şi de razele albe, de dulceaţa cântării nevăzute, de aprinderea danţului e plină lumea salei…” (*Avatarii faraonului Tlà*).

În *Geniu pustiu*, dar şi în publicistică (*Paralele economice*), apare expresia *varga lui Dumnezeu*. În ambele texte, sintagma nu are nicio legătură cu actul magic, ci se referă la mânia lui Dumnezeu. Într-o notă la *Geniu pustiu*, Perpessicius preciza că, deasupra cuvântului *vargă*, Eminescu a pus între paranteze *mânia*. În *Paralele economice*, expresia este precedată de o alta care trimite la acelaşi sens: „para focului şi varga lui Dumnezeu”. Cuvântul *vargă* nu mai are aici sens magic, întrucât Dumnezeu nu are nevoie de ea pentru a înfăptui ceva, el creează prin cuvânt. Aici, poetul păstrează sensul pe care varga îl are în Biblie. Cu *varga lui Dumnezeu* (toiagul), Moise

pedepseşte poporul egiptean. În Biblie, *varga lui Dumnezeu* are mai multe semnificații: poate simboliza atotputernicia, pedeapsa, dar şi îndurarea lui Dumnezeu, aşa cum apare în Psalmul 22: „Că de voi şi umbla în mijlocul morții, nu mă voi teme de rele; că Tu cu mine eşti. Toiagul Tău şi varga Ta, acestea m-au mângâiat”. Totuşi, în cele mai multe exemple, varga este un instrument punitiv: „Ce voiți? Să vin la voi cu nuiaua sau cu dragoste şi cu duhul blândeții?” (1 Cor, 4, 21). Aşadar, atât în Biblie cât şi în poezia lui Eminescu, expresia „varga lui Dumnezeu” are valoare punitivă.

Tot de inspirație biblică este şi expresia *degetul magic*. În *Evanghelia după Luca*, Isus, fiind acuzat că scoate diavolii cu ajutorul lui Belzebut, le răspunde acuzatorilor: „Dar dacă eu îi scot pe diavoli cu degetul lui Dumnezeu, atunci împărăția lui Dumnezeu a ajuns la voi” (Luca 11, 20). La Eminescu, sensul biblic (de autoritate) este abandonat, iar expresia primeşte un sens nou, magic:

> „Ridic degetu-mi magic şi secolii [se] mişcă
> Cu umbre strălucite de zei şi de eroi
> Şi sufletu-mi s'aprinde şi inima-mi se mişcă
> Şi codrii respir umbră şi mirosul din foi” (*Andrei Mureşanu*)

Degetul mic de la mână este un simbol ezoteric, întrucât este folosit pentru preziceri şi descântece, fiind degetul dorințelor ascunse, al puterilor oculte, al divinației[16]. Degetul mic este des întâlnit în opera poetului: în *Scrisoarea I*, întregul univers este „în degetul mic” al bătrânului dascăl; în *Făt-Frumos din lacrimă*, după ce protagonistul aruncă buzduganul până la cer, voinicul „îl prinse pe degetul cel mic şi buzduganul se rupse 'n două”.

În mâna morții, *varga magică* nu reprezintă nici autoritatea, nici superioritatea, dar are forța de a schimba lucrurile. În *Femeia?... Măr de ceartă*, prin intermediul vergii, moartea transformă oamenii, printr-o simplă atingere a celui ce-o do-

---

[16] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

reşte, făcându-i să dispreţuiască totul: „Despreţueşte lumea, pe sine – şi ’nsfârşit – / Despreţue gândirea că e despreţuit”.

Efectele vergii sunt menţionate de Eminescu şi într-o variantă la poezia *Înger şi demon:* „Patria? Lor dă mărirea ş’a puterei aspră vargă / Pe ei cu aur şi glorii, pe noi cu greul ne ’ncarcă”. Chiar dacă poetul se referă aici la cei care conduc ţara, varga îşi păstrează sensul simbolic, acţionând ca o vargă magică.

Un alt termen care merită analizat este *toiagul*, termen ce nu apare atât de des în opera eminesciană. Toiagul are mai multe întrebuinţări, dar în principal este folosit ca armă, ca sprijin pentru păstori şi pelerini, dar şi ca sprijin indispensabil procesului de iniţiere, deoarece discipolul înaintează sprijinindu-se pe sfaturile maestrului. Totuşi, toiagul este folosit şi ca instrument magic, cu ajutorul lui moşneagul din *Gemenii* invocă duhul regelui răposat. Toiagul de aur din *Gemenii* are aceeaşi funcţie ca varga magică din *Strigoii*, bătrânul preot, asemenea magului, propunându-şi să aducă din lumea morţilor pe fratele răposat al lui Brigbelu.

> „[…] Iară moşneagul,
> Cu laurul vecinic verde în păru-i alb, toiagul
> De aur şi-l ridică: Brigbelu, iată ora
> Că ’n numele mulţimii şi ’n faţa tuturora,
> Venii să chem de trei ori pe rege ’n gura mare
> Şi dacă nici acuma din umbră-i nu răsare
> Să-ţi oferim coroana, căci legea ne prescrie
> Ca peste-un an nici tronul deşert să nu rămâie,
> Nici văduvă coroana de tâmpla cuvenită”.

După J. Chevalier, indiferent de utilitatea pe care o are, toiagul devine sceptru, simbol al suveranităţii, al puterii şi al capacităţii de a comanda, atât în plan intelectual şi spiritual, cât şi în ierarhia socială. Cel mai bun exemplu îl găsim în *Luceafărul:* metamorfozat într-un tânăr voievod, Luceafărul se arată fetei ca un adevărat rege. Toiagul „încununat cu trestii” din mâna Luceafărului este simbolul regalităţii, al autorităţii. La a doua metamorfoză însă acesta dispare, coroana luându-i locul. În *Gemenii* sau în *Dragoş Vodă cel bătrân*, toiagul este de aur, acoperit cu pietre, ceea ce-i dă autoritate celui care-l

posedă. Cei care dețin acest toiag sunt bătrânii şi regii. În majoritatea poeziilor în care apare, toiagul nu este un instrument magic, ci un simbol al autorității şi al regalității. Mircea cel Bătrân în *Scrisoarea III* este ironizat de sultan („Şi de crunta-mi vijelie tu te aperi c'un toiag?"), neştiind că acesta nu este o armă, ci simbolul autorității domnitorului.

Aşa cum am arătat, varga magică apare în diferite ipostaze în opera lui Mihai Eminescu, ceea ce denotă faptul că poetul era conştient de importanța ei în cadrul ritualurilor magice. Mai mult chiar, Eminescu lărgeşte sfera de acțiune a acestui instrument magic, care poate să-şi împlinească menirea atât în mâna vrăjitorilor şi a magilor, cât şi în mâna poetului însuşi.

Bibliografie

Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura Hyperion, Chişinău, 1993.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

Chevreul, M.-E., *De la baguette divinatoire, du pendule dit explorateur et des tables tournantes, au point de vue de l'histoire, de la critique et de la méthode expérimentale*, Paris, 1854.

Cifor, Lucia, *Poezie şi gnoză*, Editura Augusta, Timişoara, 2000.

Culianu, Ioan Petru, *Cult, magie, erezii*, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

Eminescu, Mihai, *Opere,* ediția Perpessicius, Fundația pentru literatură şi artă, Editura Academiei, Bucureşti, 1939-1989.

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998.

Gubernatis, Angelo de, *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, Paris, 1878, vol. I.

Mauss, Marcel, HUBERT, Henry, *Teoria generală a magiei*, traducere Ingrid Ilinca, Silviu Lupescu, Editura Polirom, Iaşi, 1996.

Maxwell, Joseph, *Magia*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1995.

Mănucă, Dan, *Pelerinaj spre ființă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian*, Editura Polirom, Iaşi, 1999.

Résumé

L'œuvre de Mihai Eminescu est imprégnée de symboles magiques. L'un des instruments qui apparaît souvent dans l'œuvre du poète est la *verge magique*. La littérature de spécialisés utilise beaucoup de termes pour désigner la puissance magique, l'autorité ou la supériorité de celui qui détient cet instrument; mais chez Eminescu on trouve seulement trois termes: *baguette*, *tige* et *béquille*. La verge magique apparaît en diverses hypostases dans l'œuvre de Eminescu, ce que dénote le fait que le poète était conscient de son importance dans les rituels magiques. Plus encore, Eminescu élargit l'espace d'action de cette *baguette magique*, qui peut agir non seulement dans la main des mages et assistants, mais aussi dans la main du poète.

Neamul lui Cain în opera eminesciană

Elena ISAI
(eliisai@yahoo.com)

„Plecat-ai neamul Cain sub ură şi blestemuri
Sămănător de stele şi-ncepător de vremuri
Ne-ai închegat în lume copii nimicniciei
Nefericiri zvîrlite în brazdele veciei
Ne-ai dat dorințe […] ca traiul spumii
<Sădind în noi dorința, ne-ai [dat] puterea [spumii]>
Stăpîne fără margini a marginilor lumii!”[1]

Lumea purtătoare a semnului lui Cain: Preot şi filosof, Confesiune

Alături de păcatul originar şi izgonirea lui Adam din rai, istoria lui Abel şi Cain este considerată unul dintre miturile biblice fondatoare, potrivit definiției mitului dată de Mircea Eliade: „Mitul este întotdeauna povestea unei faceri […] o poveste sacră, adică un eveniment primordial care a avut loc la începutul Timpului, *ab initio*. […] iar fiind real şi sacru mitul devine exemplar şi în consecință repetabil, întrucît serveşte ca model şi ca justificare tuturor actelor umane”[2]. Din perspectiva prezenței acestei istorii biblice în spațiul literaturii, îi putem atribui termenul de mit biblic. Aspectul mitic nu există la nivelul doctrinelor, dar se regăseşte în planul comportamentului creştinului în calitatea lui de *homo religiosus*, cum

[1] Mihai Eminescu, *Opere complete*, ediție îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Fundația pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, 1939-1952, vol. IV Addenda şi vol. V Note şi variante.

[2] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, traducere de Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Humanitas, 1995.

preciza Mircea Eliade[3]. Orice comportament mitic este marcat de imitarea unui arhetip, de repetarea unui scenariu exemplar şi de întreruperea timpului profan, elemente care se regăsesc şi în comportamentul creştin.

Cei doi fraţi prezentaţi în scurta istorisire din cartea Genezei, capitolul IV, devin arhetipuri umane. Abel este omul drept, simbol al omului spiritual, opus lui Cain, omul atras de material, simbol al răului, nu doar pentru vina de a-şi fi ucis fratele, ci şi pentru celelalte fapte rele care au venit ca urmare a păcatului. Din lipsă de iubire faţă de divinitate rezultată din neascultare, din invidie, prin viclenie şi minciună, Cain a ajuns să săvîrşească crima. Dar Cain ucigaşul, în fuga sa „de la faţa Domnului”, este prezentat de istoria biblică şi ca fondator al oraşului. Este de reţinut că, pe lîngă apariţia morţii, gestul lui Cain duce şi la naşterea primului oraş, el fiind considerat iniţiatorul civilizaţiei, al artelor şi tehnicii.

Dovadă a universalităţii mitului şi a caracterului arhetipal al celor doi fraţi este şi prezenţa unor istorii asemănătoare în spaţii diferite şi la popoare diferite. Astfel, istoria biblică, alături de perechea Abel-Cain, mai surprinde un cuplu asemănător, cel format de fraţii Esau şi Iacov (viitorul Israel – un alt mit fondator). Mitul fraţilor rivali îl regăsim însă şi la egipteni – Osiris şi Seth, la chinezi Shun şi Yao, la greci Eteocle şi Polinike, ca şi la romani, unde întîlnim cuplul Romulus şi Remus.

Relatarea primei crime a umanităţii o regăsim în cartea Genezei a Bibliei, în Tora, dar şi în Coran ori în unele cărţi apocrife precum *Cartea lui Enoh*, *Cartea lui Adam şi a Evei (Lupta cu Satana)*. Apocrifele încearcă o detaliere a evenimentelor şi o justificare a atitudinii celor doi fraţi.

Forţa marilor naraţiuni vine din simplitatea spuselor, iar această istorie scurtă, dar cuprinzătoare, a fascinat întotdeauna şi a favorizat existenţa a numeroase interpretări, uneori chiar contradictorii. Scriptura pare doar a nu oferi explicaţii în pri-

---

[3] Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise şi mistere*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991, p. 24-48, 151-166.

vința preferinței divine pentru jertfa păstorului Abel. Textul *Septuagintei* păstrează însă nuanța între „darurile” lui Abel şi „jertfa” lui Cain, distincţie ce surprinde diferenţa dintre cele două tipuri de jertfe, două modalităţi de raportare la divinitate: jertfa adusă ca dar al inimii, din iubire faţă de divinitate, şi cea făcută din obligaţie, lipsită de iubire, care rămîne o simplă jertfă ritualică. Cei doi fraţi reprezintă astfel două tipologii, prin extindere, Abel este simbolul binelui, iar Cain – al răului.

Problema binelui şi a răului a suscitat întotdeauna interesul oamenilor, de la poeţi şi filosofi pînă la legiuitori. Aceasta a constituit şi mai constituie încă una dintre marile întrebări ale lumii. Răspunsurile oferite de-a lungul timpului, atît de diferite, unele chiar contradictorii, dovedesc complexitatea întrebării şi importanţa perspectivei de abordare, întrucît noţiunea de bine presupune definirea prealabilă a unei norme, stabilirea unui principiu de existenţă şi de sens, care ţine cel mai adesea de o metafizică şi întotdeauna de o morală sau de o etică. Din această cauză, în funcţie de tipul normelor la care se face raportarea, conţinutul noţiunii de bine este susceptibil de variaţii extreme. Cu alte cuvinte, binele poate fi considerat ca dorit de toată lumea, dar nu există un acord asupra a ceea ce poate el însemna. Binele poate reprezenta idealul la care aspiră lumea imperfectă (Platon) sau dezvoltarea maximă a propriei naturi căutată de fiecare (Aristotel). Epicureicii asociază ideea de bine cu fericirea şi plăcerea, pe cînd stoicii o caută în adecvarea la ordinea universală a naturii. Tot atît de bine, binele poate fi văzut ca supunere faţă de legea divină sau ca o simplă căutare a utilităţii. Dar şi mai multă cerneală se pare că a făcut să curgă încercarea de a afla răspuns la întrebarea *care este cauza existenţei răului*.

O astfel de problemă nu putea să nu trezească nelinişti şi întrebări unui poet atît de frămîntat de rosturile lumii, cum a fost Mihai Eminescu. Dar ea nu este totuşi o temă centrală în creaţia sa, fiind corelată adesea cu ideile sale despre cosmogonie, viaţă, lume, timp şi istorie. Viziunea eminesciană asupra binelui şi răului este îndatorată filosofiei antice şi celei general-romantice şi mai puţin opticii religiei creştin-ortodoxe în care s-a născut, însă nu sunt lipsite de importanţă ecourile

acesteia mai ales „lupta (poetului, n.n.) cu ispita necredinţei”[4]. Atmosfera epocii atinsă deja de nihilism era impregnată de aerul relativizării valorilor, elemente prezente în opera eminesciană. În cuvintele de adevăr, bine, dreptate, Eminescu găsea un adînc sentiment al relativităţii. Nu puţine sunt poeziile în care încearcă să surprindă esenţa acestor concepte. Urmărind poetica sa latentă, Ion Negoiţescu remarcă „aerul uscat ce învăluie romantismul sedus de abstracţiuni (în sensul filosofiei germane), sublimarea imaginii în conceptul ei; deoarece el îşi închipuia actul poetic ca un fel de circumscriere a focului conceptelor”[5].

În romantism, înţeles ca o „Renaştere a Renaşterii”, pentru prima oară se dă expresie completă tuturor „fantasmelor refulate ale inconştientului european”[6]. Dominaţia raţiunii iluministe este curmată prin redescoperirile gîndirii magice, prin reactivarea unor arhetipuri colective de mult uitate. Cu romantismul, marea „cenzură a imaginarului”[7] din perioada Reformei şi Contrareformei, dar şi a iluminismului, este abolită. Noua stare de fapt a permis constelarea a o serie de figuri ce reprezentau forţele chtoniene, subterane şi vitale: Olimpul raţiunii este luat cu asalt de către Titanul încătuşat (Prometeu), galeria revoltaţilor împotriva creatorului (Lucifer, Cain) etc. Este proclamată domnia microcosmosului interior prin tema geniului, alături de cea a dublului care ne bîntuie.

Cu Romantismul se poate vorbi de o schimbare majoră şi în istoria receptării mitului biblic al fraţilor rivali, Abel şi Cain. Cain nu mai este un învins, ci devine un învingător, demonismul său este recuperat şi impus în lumină ca un principiu afirmativ. Romantismul încearcă o reabilitare a lui Cain, cum a încercat-o şi pe cea a lui Satan (Byron, *Cain*, Victor

---

[4] Lucia Cifor, *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte cheie*, Editura Fides, Iaşi, 2000, p. 130.

[5] Ion Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, ediţia a IV-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 22.

[6] Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 149.

[7] Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, cap. IX *Marea cenzură a fantasticului,* Iaşi, Polirom, 2003, p. 240-259.

Hugo, *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan. Dieu* etc.). Cain reprezintă cu deosebire tipul revoltatului, unul din avatarurile posibile ale figurii atît de apreciate a geniului.

O primă categorie de texte eminesciene cu referire la acest mit biblic sunt cele care ne prezintă lumea ca neam al lui Cain, purtătoare a semnului acestuia, pătrunsă de rău. Iluzia binelui şi a frumuseţii, ideea că totul este rău, ne-o transmite poemul *Scrisoarea IV*[8], în care poetul meditează asupra rosturilor lumii, asupra efemerităţii acesteia. Se întrevede totodată ideea unui Demiurg creator, izvor al acestei lumi imperfecte: „Căci a voastre vieţi cu toate sunt ca undele ce curg, / Vecinic este numai rîul: rîul este Demiurg. / […] Că e leagăn unor vieţe ce seminţe sunt de ură?", idee asemănătoare concepţiei gnostice. În fapt, elementele creştine sunt modelate pe alocuri de un spirit gnostic. Cain nu devine la Eminescu, ca în gnosticism, alesul, iluminatul. Lumea aceasta e o lume a neamului cainic. Păcatul lui Cain nu a fost şters şi oamenii suportă consecinţele nelegiuirii acestuia: „Nu vedeţi că rîsul vostru e în fiii voştri plîns, / Că-i de vină cum că neamul Cain încă nu s'a stîns?". Răul din lume este văzut ca o urmare a blestemului primului ucigaş. Potrivit referatului biblic, neamul lui Cain a pierit în apele potopului, Noe cel ales de Domnul pentru a duce mai departe seminţia oamenilor este urmaş al lui Seth, cel de-al treilea fiu al cuplului primordial, dăruit de Dumnezeu în locul lui Abel cel ucis de Cain. Dar răutatea de care dă dovadă lumea modernă este văzută de Eminescu ca moştenire a întîiului ucigaş.

Şi poemul *Preot şi filosof* [9] surprinde durerile acestui neam cainic. Poemul este conceput ca o interpelare a preoţilor de către filosofi. Deşi de pe poziţii diferite, filosoful se vede asemenea preotului slujitor al adevărului, de aceea nu înţelege atitudinea ostilă a acestora: „Căci n-avem sfinţii voştri, voi ne mustraţi, preoţi, / Deşi de-a voastră tagmă suntem şi noi cu toţi…". Critica ambelor categorii se îndreaptă spre a „Răului domnie" ce se întinde tot mai mult în această lume, împotriva

---

[8] Mihai Eminescu, *Opere complete*, vol. IV, ed. cit., p. 157.
[9] *Ibidem*, p. 218.

bogăţiei, măririi şi plăcerii. Filosoful meditează la condiţia umană şi la rostul omului în lume, conştientizează nimicnicia acestuia. Omul este predestinat dintru început durerii şi suferinţei, neavînd nici un sprijin: „suntem copii nimicniciei, / Nefericiri zvîrlite în brazdele veciei…”. El este trecător şi neînsemnat, iar căutarea sa se îndreaptă spre lucruri lipsite de importanţă: „Ca unde trecătoare a mării cei albastre, / Dorinţa noastră, spuma nimicniciei noastre”. Ceea ce-i este dat omului e prea mult, omul suportă cu greu moştenirea păcatului cainic: „Simţim că Universu-l purtăm şi prea ni-i greu: / Ştim a fi strănepoţii acelui vechiu păcat, / Ce seminţia Cain în lume-o a creat”. Fără a îmbrăca înţelesurile în pilde, şi filosoful poate pătrunde tainele lumii, şi el poate primi revelaţia. Ba chiar este preferată preoţilor această ipostază a filosofului care nu crede în Dumnezeu, dar care păstrează o lege. Observaţia sa este usturătoare la adresa celor care se declară slujitori ai credinţei, dar prin fapte arată contrariul, în realitate dovedindu-se slujitori ai Satanei. Şi filosofii pot pătrunde pe calea lor misterul divin: „Nu ne mustraţi! Noi suntem de cei cu-auzul fin / Şi pricepurăm şoapta misterului divin”. Pătrunderea tainelor lumii este apanajul iniţiaţilor: filosoful, geniul, magul. Filosoful, ilustrînd tipul iluminatului gnostic, este cel care nu mai are nevoie de intermedierea preoţilor pentru a pătrunde adevărurile ultime, pentru că el le obţine singur, primind iluminarea nemijlocit, avînd o relaţie directă cu cerul. Filosoful vede chiar o problemă în intermedierea însăşi, care ajunge să departeze oamenii de la adevăr: „Urmaţi în calea voastră mulţimii de absurzi / Şi compuneţi simfonii şi imnuri pentru surzi”. Credinţa este transformată în idolatrie, iar oamenii nu mai sunt capabili să primească direct adevărul: „Adevărul – «chip cioplit» este un simulacru al Adevărului revelat, cel la care «oamenii zilei» nu mai acced, pentru că nu mai sunt receptivi faţă de revelaţia divină”[10]. Filosoful însă, prin relaţie nemijlocită, poate ajunge la iluminare.

Un alt text care se încadrează în aceeaşi sferă tematică este poemul *Confesiune*, o meditaţie în stil shakespearian –

---

[10] Lucia Cifor, *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte cheie*, ed. cit., p. 82.

arătînd un cran – asupra lumii şi a morţii, a sfîrşitului acesteia. Poetul constată existenţa unei lumi sfărmate, omul este un idol de lut, universul este bolnav, viaţa este vană. Sunt tot atîtea motive de aşteptare a „morţii cei eterne”. Dar această realitate este greu de pătruns, pentru că totul se prezintă ochiului invers, ascunzîndu-se sub falduri false: „Nu vezi că deşi chipu-mi arăt-a fi de gheaţă / Un vis al meu căldura-i, lumina şi viaţa?”. Cuvintele demiurgului creator sunt zguduitoare şi arată intenţia rea a acestuia, ca în viziunea gnostică, potrivit căreia la originea lumii se află principiul răului, Dumnezeul cel rău, Ahriman, precum în religiile maniheiste: „V-am înşelat, nemernici, v-am închegat în vreme, / V-am aruncat în viaţă plecaţi sub anateme / Să vă urîţi din leagăn, să v-omorîţi în vain, / V-am semănat în spaţiu pe voi sămînţa Cain, / Să cruţ am vrut sînu-mi de tot ce-i crud, spurcat / Şi pentru voi anume creaiu al vieţii iad.” Lumea este rea în sine, dar se prezintă în ochii noştri într-o haină ademenitoare: „Şi să vă-nşele veşnic l-am îmbrăcat frumos / Cu nopţi senine-n stele, cu soare auros. […] În vicii am pus miere şi în păcat zîmbire”.

Eminescu, prin aceste texte, se dovedeşte a fi atras de gnoză, de eliberarea realizată prin cunoaşterea iluminată favorizată de aceasta. Este vorba mai degrabă de influenţele gnostice difuze, specifice unui anumit tip de gîndire spiritualizată[11]. Problema gnosticismului la Eminescu este complicată, de ea s-au ocupat mai mulţi exegeţi, în special Ioan Petru Culianu[12], un bun cunoscător al gnosticismului, care i-a dedicat cîteva studii, dar şi Lucia Cifor, care dezbate, în lucrarea *Poezie şi gnoză*, statutul de „gnostic neconvins”[13] al lui Eminescu.

---

[11] Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, Editura Augusta, Timişoara, 2000, p. 69.

[12] Cf. Ioan Petru Culianu, *Studii româneşti. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, vol. I, ediţia a doua, traducere de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2006, articolele „Romantism acosmic la Mihai Eminescu” p. 35-48 şi „Fantasmele nihilismului la Eminescu”, p. 49-66.

[13] Cf. Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, ed. cit., cap. III. *Mihai Eminescu. „Locuirea poetică” a unui gnostic neconvins*, p. 84-148.

Ilustrarea mitului biblic al fratricidului în **Sarmis / Gemenii**

Tema dublului în romantism a cunoscut o circulaţie fără precedent, ilustrînd noua relaţie pe care omul european, în termeni jungieni, o dezvoltă cu propria sa personalitate refulată. Se disting două categorii în care pot fi încadraţi dublii romantici, în funcţie de gradul de clivaj al eurilor în raport cu *alter ego*-urile: dublii eterali, spirituali (corespund unui control menţinut parţial asupra *alter ego*-ului clivat); şi dublii concreţi, materiali (corespunzînd pierderii controlului asupra *alter ego*-ului proiectat în altcineva). În prima serie se integrează motivele umbrei, oglinzii şi tabloului. În cea de-a doua se încadrează motivul gemenilor, al străinului ce „ne seamănă ca o picătură de apă", dar şi al iubitei a cărei dragoste face posibilă realizarea androginului. În *Sarmis / Gemenii* lui Eminescu se îmbină motivul fraţilor gemeni cu cel al umbrei.

Eminescu avusese ideea realizării unei epopei dacice, dar nu a realizat decît fragmente pe care fie le-a publicat separat, fie a folosit materialul lor în noi creaţii. *Sarmis* absoarbe în el materie din mai vechiul *Mureşan* şi este cunoscut sub mai multe titluri: *Gemenii*, *Nunta lui Brig-Belu*. Fragmentul *Sarmis* înfăţişează un tablou romantic (cadrul nocturn şi prezenţa lunii) în care apar îndrăgostitul rege şi „mireasa-i frumoasă ca o zînă". În *Gemenii*, sunt prezentate evenimentele ulterioare. Poemul, ca şi mitul biblic, surprinde povestea a doi fraţi gemeni, care se termină cu uciderea unuia dintre ei de către celălalt. Cartea Genezei nu oferă lămuriri cu privire la naşterea celor doi copii ai cuplului primordial, dar în apocrife există ideea relaţiei lor ca fraţi gemeni. Rivalitatea lor, se spune, s-a manifestat încă din pîntecele mamei, fiecare disputîndu-şi locul de întîi născut, Cain furîndu-i această calitate fratelui său Abel. În poemul eminescian, cei doi fraţi rivali sunt gemelari: „Brigbelu ce cu Sarmis e frate mic de-a gemeni". Istoria este plasată în spaţiul vechii Dacii. Incipitul poemului prezintă scena sălii regilor dacici, pe al cărui tron este aşezat chipul fratelui Sarmis acoperit cu un văl negru, semn că regele e considerat mort, iar dintr-un colţ întunecat al

unei intrări secrete apare încordat Brigbelu. Starea sa de tensiune interioară este creionată în cîteva tuşe: mişcările bruşte şi lumina ce-i cade pe chip. Potrivit legilor străbune, Brigbelu trebuia să aştepte trecerea unui an de la dispariţia fratelui pentru a-i putea prelua oficial tronul. Apariţia enigmatică a acestuia leagă motivul umbrei cu cel al fraţilor gemeni: „Ca umbra cu fiinţa sunt amîndoi asemenea”. Ipostazele umbrei abundă în literatura romantică, eroul trebuind adesea să se confrunte cu partea sa întunecată, ipostaziată în *celălalt*. Acest motiv al umbrei, atît de îndrăgit de romantici, este definit de Jung ca personalitatea negativă a individului, eul inconştient în care se concentrează toate pornirile, dorinţele blamabile şi în consecinţă refulate de către eul conştient[14]. Fratele malefic este personificarea acestei personalităţi tenebroase.

Pornirile ce contravin moralei, dar pe care Brigbelu le priveşte dintr-o altă perspectivă, sunt mărturisite de personaj în faţa propriei conştiinţe. Ideea lumii create pentru bine o consideră falsă, realitatea demonstrîndu-i adesea contrariul: „Am văzut virtutea găsind a ei răsplată, / […] Răsplată prea frumoasă: un giulgi şi patru scînduri”. Personajul nu mai găseşte nici o raţiune pentru care ar trebui să urmeze binelui, ba chiar i se pare o prostie şi vede lumea împărţită în două categorii: proştii şi vicleni. Primii sunt cei orbiţi de „cărţile vechi”, ei sunt următori ai legii. Cei din a doua categorie, a celor puţini, s-au ridicat deasupra acestei înţelegeri şi ştiu să se folosească de învăţături, urmărindu-şi propriul interes. Considerîndu-se din această din urmă categorie, Brigbelu şi-a urmat dorinţa de mărire şi pentru a-şi satisface lăcomia de putere nu s-a dat în lături de la fratricid: „O cale luminoasă / Nainte-mi se deschide? L-am dat deci laoparte, / De-ale virtuţii bunuri să aibă singur parte”. Politica sa se bizuie pe rău. George Călinescu îl consideră pe întunecatul Brigbelu un pesimist care „cu vorbele înseşi ale lui Mureşan ironiza creaţia”[15], dar

---

[14] Cf. Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului*, antologie (prima parte), texte alese şi traduse din limba germană de dr. Ozana Holan, Bucureşti, Editura Anima, 1994, capitolul „Eul, umbra, anima şi animus, sinele”.

[15] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 55.

clasează atitudinea acestuia drept machiavelică. Recunoaşte însă că prin zădărnicia virtuţii exprimată de Brigbelu se face trimitere indirect la ideea gnostică a vieţii ca principiu al răului, Zamolxe fiind Iehova-Ormuz: „Apariţia lui Zamolxe de partea lui Brigbelu a putut însemna în conştiinţa lui Eminescu exemplificarea ideii ştiute că Dumnezeu, «comediantul bătrîn», şi exponenţii săi, «popii», patronează această lume a minciunii”[16].

Cînd Brigbelu îşi sfîrşeşte monologul, apar în sală voievozii însoţiţi de un preot bătrîn. După ce preotul anunţă, potrivit tradiţiei, moartea regelui şi Brigbelu îşi vede visul de domnie împlinit. Dar ceea ce îi lipseşte este liniştea: „sala-i iar pustie. / Prin ea Brigbelu singur umbla ca o stafie”. Schimbările fizice oglindesc starea sa interioară: „Adînc fugiră ochii în cap, pierit e chipul”. Mustrările încep să-l roadă şi ceea ce-i adînceşte şi mai mult starea de nebunie este atitudinea femeii iubite, soţia fratelui mort, Tomiris. Descoperim cu această ocazie că dorinţa de a-şi elimina fratele avea resorturi interne mult mai puternice decît setea de domnie. (Motivarea invidiei dintre fraţi prin dragostea pentru aceeaşi femeie se regăseşte şi în apocrife referitor la Cain şi Abel, Cain dorindu-şi de nevastă pe soţia fratelui său.) Întrebarea lui Tomiris („Eşti mulţumit acum?”) îl surprinde pe Brigbelu în goliciunea sufletului. Nici mărturisirea focului iubirii ce îl mistuie nu-i aduce alinare pentru că, asemenea fetei de împărat din *Luceafărul*, Tomiris îşi mărturiseşte atracţia pe care o simte faţă de el, dar şi frica pe care i-o inspiră faţa lui, faţă aparţinînd altei lumi: „– Dar lasă-mă – ea strigă. – Ce galben eşti la faţă, / Suflarea ta mă arde şi ochiul tău mă-ngheaţă / Ce mă priveşti atîta? A ta căutătură / Mă doare, cum mă doare suflarea ta din gură. / Ce ochi urît de negru! Cum e de stins şi mort! / Închide-l, ah, închide-l – privirea ta n-o port…”. Iubirea pe care i-o inspiră noul rege este mai mult o formă de luare în stăpînire. Fata îl recunoaşte ca Domn şi, asemenea unei umbre, simte că îl urmează ca într-o stare hipnotică, „ca-n somn”: „Simt că l-a ta privire voinţele-mi sunt sterpe, / M-atragi precum m-atrage un

[16] *Ibidem*, p. 57.

rece ochiu de şerpe”. Dar, dincolo de această vrajă malefică pe care o exercită asupra sa, ea simte că în adîncul sufletului său îl urăşte. Totuşi, nunta dorită de Brigbelu are loc, o nuntă cu adevărat regească, la care este invitat însuşi zeul getic Zamolxe, soarele şi luna, voievozi şi boieri, aşezaţi cu toţii potrivit rangului fiecăruia (tabloul aminteşte de scena nunţii din *Călin, file din poveste*, pe care o anticipează). Portretul demonic al tînărului rege contrastează cu atmosfera de bucurie şi sărbătoare a nunţii: „Cu plete lungi şi negre, întunecos, Brigbel”. La nuntă îşi face apariţia un musafir nedorit, nebunul Sarmis, fratele geamăn care fusese ucis. Înfăţişarea acestuia sugerează întoarcerea sa de pe alte tărîmuri, cele ale morţii: „Dar galben e la faţă şi ochii ard în friguri / Şi vînătă-i e gura”. Apariţia pare a nu-l surprinde pe Brigbel, dar reacţia sa este firească, deşi inutilă: furios pune mîna pe pumnal. Urmează cuvintele nebunului Sarmis, care se adresează mai întîi zeului Zamolxe, adresare pe care o putem pune în paralel cu cea a lui Hyperion către Demiurg. Durerea sa este aceeaşi. Evocînd geneza lumii, el elogiază puterea de creator a lui Zamolxe care a putut să adune în fiinţa femeii iubite tot ce-i mai frumos pe lume, dar nu poate înţelege cum această minune poate face dovada unui suflet atît de mic, unul care nu poate înţelege şi purta iubirea adevărată, dînd dovadă de necredinţă. Refuzul darurilor şi izolarea sunt împărtăşite şi de Sarmis: „Dar nu ţi-o cer, tot darul ţi-l zvîrl iar la picioare”. Întoarcerea sa nu este pentru a-şi căuta dreptatea şi a-şi recăpăta tronul şi iubita: „Nici vin să-mi cer coroana, nici ţara mea. O dărui / Fîşii s-o rup’ orcine şi cum îi place – oricărui. / La ce-aş mai cere-o ţară, în care nu-i credinţă, / Unde un frate pe-altul s’ucidă-i cu putinţă! / Rebel! Făcuşi din sceptru unealtă de ocară / Ş-ai dat tu însuţi pildă din om să fie fiară”. Diferenţa între cele două tipuri de domnie este rezumată într-un singur vers adresat fratelui, noul domn: „Eu lumii trebuit-am, dar ţie-ţi trebui ea”. Cuvintele rostite pentru fratele ucigaş sunt un adevărat blestem. Păcatul nu-şi poate afla pedeapsa decît în sine însuşi. Domnia sa nu poate fi una liniştită şi strălucită, fiind obţinută prin ucidere. Neliniştile gestului făcut îl vor bîntui toată viaţa: „spaima morţii intre-ţi în fiecare os”. Traiul său va fi de acum

al unui chinuit de fantasmele trecutului, somnul nu se va mai putea opri peste pleoapele sale, va fi bîntuit de propria umbră: „Şi strigă după dînsa plîngînd, muşcînd din unghii / Şi cînd vei vrea s-o-njunghii, pe tine să te-njunghii!...”. Blestemul lui Sarmis, care trimite la *Rugăciunea unui dac*, text care a făcut parte din lungul poem *Gemenii*, nu se poate îndrepta aici decît asupra fratelui vinovat. Deşi, în deznădejdea sa, Sarmis simte nevoia de revoltă şi împotriva zeului, el îşi recunoaşte limitele şi neputinţa.

Nici femeia iubită nu poate fi subiectul blestemelor sale, deşi a dat dovadă de necredinţă. În fapt, se consideră singurul vinovat că s-a putut încrede în iubire, că a pus sentimentele pe primul loc: „Prea nu aveam în lume nici sfînt, nici Dumnezeu”. Concluzia la care ajunge este aceeaşi ca cea din finalul *Luceafărului:* „Cereasca fericire nu se putea să ţină, / Nu se cădea s-o aibă o mînă de ţărînă, / În lumea de mizerii şi lacrimi nu e loc / Pentru atâta milă şi pentru-atît noroc...”. Soarta sa nu poate fi decît cea a unui rătăcitor. Natura este singura care-i mai poate purta durerea.

Ultima scenă a poemului, cuprinsă în doar 15 versuri, ne prezintă împlinirea blestemului fratern. Ajuns în pragul nebuniei, bîntuit de propria umbră ce reprezintă (potrivit temei dublului) stafia fratelui mort, Brigbelu îşi poartă lupta sa cu trecutul, înjunghiindu-se. Distrugerea imaginii fratelui, uciderea unui geamăn de către celălalt, înseamnă, în logica dublului, sinucidere. Eroul înfruntîndu-şi umbra, îşi înfruntă partea întunecată a sufletului şi îşi regăseşte liniştea în pedeapsa meritată a morţii, omorît fiind de mîna proprie, cea cu care a ucis.

Bibliografie selectivă

Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca

Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I-IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Cifor, Lucia, *Poezie şi gnoză*, Editura Augusta, Timişoara, 2000.

Idem, *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte cheie*, Editura Fides, Iaşi, 2000.

Culianu, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, cap. IX *Marea cenzură a fantasticului,* Iaşi, Polirom, 2003

Culianu, Ioan Petru, *Studii româneşti. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, vol. I, ediția a doua, traducere de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2006
Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990.
Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, traducere de Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Humanitas, 1995.
Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise şi mistere*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1991.
Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-V, ediție îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Fundația pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, 1939- 1952.
Negoițescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, ediția a IV-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Résumé

La force du scénario de la Genèse sur le premier crime commis contre le frère a séduit au long du temps nombreux écrivains. Des échos du mythe biblique de frères ennemis, Caïn et Abel, on retrouve aussi dans l'œuvre d'Eminescu à double hypostase: Caïn, le symbole du mal et le monde portant ce signe et l'autre hypostase, le scénario du fratricide qui peut avoir de différents ressorts de l'âme. Captivé par la gnose, en méditant de ce mauvais monde, l'Illuminé a la possibilité d'arriver directement à la Vérité. L'histoire de la jalousie des jumeaux, en contexte romantique, met en évidence le motif du double et celui de l'ombre. Mais Eminescu a introduit ces noyaux mythiques dans l'univers de sa propre pensée poétique.

Monologul dramatic la Eminescu şi Swinburne

Roxana PATRAŞ
(herox20@yahoo.com)

Nimic nu pare, la prima vedere, să apropie operele şi personalităţile celor doi mari poeţi, Mihai Eminescu şi Charles Algernon Swinburne. Un studiu comparatist, condus cu rigoare şi răbdare, ar surprinde mai curând inadvertenţa între talentul de versificator al bardului născut în inima lumii şi frustrarea poetului nevoit să se conformeze, din păcate, la mijloacele sărace ale unei culturi marginale şi prea tinere. Nici datele biografice nu prea ne sprijină în temerara încercare de a-i apropia. Englez pursânge, crescut într-o veche familie aristocratică, Swinburne citea şi scria cu uşurinţă în cinci limbi, manifestând o precocitate uluitoare în înţelegerea fenomenului poetic şi o dispoziţie irepresibilă spre lectură. La 10 ani cunoştea în amănunt scrierile dramaturgilor elisabetani, la 12 ani parcursese deja mare parte din poezia franceză, la 14 ani epuizase cultura italiană şi declama cu uşurinţă poeme şi tragedii eline. Personalitate cameleonică, micul Swinburne imita cu uşurinţă orice fel de formă prozodică. Practic, întreaga cultură occidentală i se întindea la picioare. Era firesc, în acest context, ca poezia să fie chemarea firească, singurul destin posibil. Pentru Eminescu, înzestrat cu acelaşi nesaţ al cunoaşterii specific romanticilor, focalizarea forţelor creatoare se realizează ezitant şi mult mai târziu. Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi insistă mai ales asupra caracterului „ocazional” al inspiraţiei poetice[1]. Nici în zona preferinţelor explicite

[1] Apud Petru Creţia, *Testamentul unui eminescolog*, Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 252: *„Eu sunt scriitor de ocazie şi, dacă am crezut de*

cei doi autori nu se întâlnesc: format la şcoala spiritului german, Eminescu detesta retorismul francez; îndrăgostit pe veci de personalitatea columnară a lui Victor Hugo, Swinburne îi detesta cu pasiune năvalnică pe nemţi. Mai mult, poetul englez îndepărta cu nerăbdare şi ifos toate subiectele excentrice literaturii – agasat de glorioasele descoperiri tehnice ale secolului victorian, printre care şi diabolica maşină de scris – în timp ce, receptiv la pozitivismul ştiinţelor exacte, Eminescu se arăta interesat de toate domeniile cunoaşterii umane.

Cu date temperamentale asemănătoare, la fel de vitali şi combustivi, cei doi îşi gestionează experienţa în mod diferit. Fibra baudelairiană, erotismul senzual, amoralitatea şi abordarea temelor tabu fac din poetul englez un *enfant terrible* al boemei londoneze, şocată de amiciţiile dubioase legate de tânărul poet (sir Richard Burton, George Powell, Simeon Solomon, John Nichol) spre a fi introdus în zona trăirilor liminare. Contemporanii s-ar fi aşteptat ca, din pricina elanului bahic, în linia damnării asumate ca destin, firavul trup să cedeze. Dar autorul *Poemelor şi baladelor* eludează clipa fatală şi trăieşte practic două vieţi, asociindu-se, pe parcursul ultimilor 30 de ani, cu loialul Theodore Watts-Dunton, colocatar şi administrator al intereselor geniului întrupat. Eminescu debutează cu o voce cuminte, împrumutând sonurile Biedermeier ale liricii intimiste, ascunzând cu judiciozitate şi risipind prin manuscrise textele vizionare, „plutonice” sau, pur şi simplu, indecente. Spre deosebire de confratele din cetatea Albionului, poetul român trăieşte – din păcate sau din fericire – o singură viaţă, pentru că, în clipa căderii, frânge cu furie mâinile ce i se întind, refuzând cu obstinaţie să fie salvat. Chiar şi din punctul de vedere al operei dezvăluite, publicate, nu există nici un reper care să-i aducă împreună pe cei doi: Swinburne scria într-o singură variantă, plictisit să-şi mai recopieze textele, şi publica aproape tot; Eminescu devine captivul unui laborator labirintic de rescrieri şi variante şi nu publică mai nimic.

---

cuviinţă a statornici pe hârtie puţinele momente ale unei vieţi destul de deşarte şi de neînsemnate, e semn că le-am crezut vrednice de aceasta”.

De unde, atunci, ideea apropierii unor spaţii culturale, îndepărtate nu numai geografic, şi a unor spirite disjuncte, străine nu numai lingvistic?

Cronologic, Swinburne şi Eminescu îşi desfăşoară activitatea în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Primul debutează în 1858, la 21 de ani, într-o revistă studenţească a Colegiului oxonian Balliol (*„The Undergraduate Papers”*); al doilea – în 1866, la 16 ani, în „Familia”. Debutul adolescentului vizitat de-o muză sobră, într-o ocazie funebră, coincide cu „şotia” zvăpăiatului Swinburne din *Poeme şi balade*, volum ce va trece prin furcile caudine ale cenzurii victoriene din pricina inflexiunilor sadomasochiste şi erotismului febril şi îl va purta pe scriitor prin tribunale asemenea adoratului Baudelaire, înfierându-l până la sfârşitul zilelor sale. Pentru o jumătate de secol, Swinburne a fost redus la imaginea de scriitor licenţios, interzis în pensioane. Fără să submineze efigiile autorităţii, Eminescu a intrat, însă, în sufletul domnişoarelor, căci notele subtile ale unui erotism sublimat şi diluat în ritmurile monotone ale naturii nu ameninţau bunul-gust burghez. În descendenţa prescrisă de Maiorescu, Eminescu se afla imediat după „veselul” Alecsandri, în *mainstream*-ul junimist. Fiecare dintre ei a suferit, şi antum, şi postum, de pe urma unui reducţionism dăunător proiectului ce se ghiceşte în spatele fragmentelor textuale valorate capricios şi contextual. Nimeni nu a acordat atenţie amplitudinii viziunii dramatice, cu rol de mediu germinativ al pieselor lirice, întrucât – aşa cum e şi firesc – figura poetului a acaparat prim-planul, îngropând în falduri de umbră pe virtualul dramaturg.

Iubitorii de teatru nu au pierdut, totuşi, nimic: măsura efortului de a imagina şi scrie scene dramatice (Eminescu) sau chiar drame de dimensiuni record[2] (Swinburne) este totuna cu măsura ratării. Niciunul dintre textele dramatice rămase în laboratorul manuscriselor (Eminescu) sau în broşuri publicate cu cerbicie, dar rămase nevândute (Swinburne) nu se pretează reprezentării scenice. Lui Swinburne nu i s-au pus în scenă

---

[2] *Bothwell*, a doua piesă din ciclul dedicat vieţii Mariei Stuart, este cea mai lungă piesă de teatru din spaţiul anglo-saxon.

decât două piese, *Locrine* şi *Atalanta in Calydon*, din cele 12 publicate. Întrebat de un contemporan de ce nu se adecvează mai bine cerinţelor mizanscenei, poetul a răspuns agasat: *„I never write for the stage”*[3]. Despre Eminescu nici nu s-a ştiut că scrie teatru, până când nu s-au descoperit în manuscrise schiţele de conflict dramatic, însă bănuim că dacă i s-ar fi pus aceeaşi întrebare, poetul român ar fi avut un răspuns asemănător.

Mureşan, *Marcu-vodă*, *Grue-Sânger*, *Cel din urmă Muşatin*, *Bogdan-Dragoş*, *Nunta lui Dragoş*, *Mira*, *Alexandru Lăpuşneanu*, *Alexandru cel Bun*, *Decebal* – aşa-numitul „dodecameron dramatic”[4] – nu fuseseră gândite pentru scena burgheză. Fascinat de lumea teatrului până într-acolo încât împrumută termeni precum „tablou” sau „piesă” pentru a desemna viziuni asupra lumii, Eminescu lasă în manuscrise câteva notiţe edificatoare despre neîncrederea sa funciară în arta actorului. Antrenaţi în lumea bipolară a melodramei burgheze, actorii nu renunţau la emfază şi la jocul unilateral, dar mai ales nu ştiau secretul impersonalizării, care trebuie să fi fost un proces similar cu visul impersonalizării poetice: „La concepţiunea rolului alungaţi ideea artei şi gândiţi-vă în locul personajului ce-l reprezentaţi”[5]; „articulaţiunea (…) constitue elementul în care el [i.e. *actorul*] înoată şi se mişcă cu ideea poetului, cu intuiţia sa proprie”[6]. Actorul trebuie să se „posede pe sine însuşi”[7], adaugă Eminescu într-un alt manuscris, în sensul că trebuie să-şi strunească sinele pentru a-şi topi fiinţa în personajul interpretat. Faptul că „fizionomia mobilă” îl avantajează cel mai mult pe actor, şi nu „fizionomia prea marcată” conduce spre ideea compoziţiei faciale, tehnică descoperită abia în secolul trecut, odată cu inovaţiile lui Stanislavski.

---

[3] Clara Watts-Dunton, *The Home Life of Swinburne*, Cahill & Co, London, 1922, p. 139.

[4] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

[5] M. Eminescu, *Fragmentarium*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 548.

[6] Idem, p. 546.

[7] Ibidem.

În mod cert, nici Eminescu, nici Swinburne nu creditau actorii contemporani cu prea multă inteligenţă. Inspiraţi de tratatele de poetică dramatică romantice[8], ambii considerau actorul mai curând un „reprezentator"[9] incapabil să intre în transa textului dramatic.

Pentru cine scriau teatru, totuşi, cei doi poeţi? De bună seamă – pentru ei înşişi… cu toate că ambii exprimă nostalgia unei literaturi performative[10], aducând împreună, în simultaneitate cronologică, autorul şi publicul. Proiectul dramatic, suprapus, cronologic, peste durata carierei de scriitori, se confundă cu însăşi „utopia capodoperei", nutrită de romantici. Totuşi, nici Eminescu, nici Swinburne nu fac parte din „compania vizionarilor"[11] căci, odată ce proiectul mental devine produs finit, viziunea artistică le-a fost alterată de „mentalitatea Biedermeier". Factor de dezagregare, conştiinţa romantică târzie se întinde peste limitele firii – încât nucleul nu are îndeajuns de multă putere pentru a putea împiedica destrămarea întregului[12] – şi devine conştiinţă „dramatică", scenă a unor întrebări fără ieşire. Dramaturgii devin ei înşişi personaje suficiente sieşi, roase de dileme, prea consumaţi de tribulaţiile propriei lor fiinţe ca să mai reuşească să creeze caractere „ce stau să săvârşească ceva" sau acţiuni „cu putinţă"[13].

---

[8] Foarte interesante observaţii despre tălmăcirea eminesciană a unui tratat de poetică dramatică aparţinând lui Heinrich Theodor Rötscher face Dan Mănucă în *Oglinzi paralele*, Editura Europress Group, Bucureşti, 2008.

[9] Termenul îl foloseşte Eminescu în Ms. 2255, v. *Fragmentarium*, ed. cit., p. 546.

[10] v. *Fragmentarium*, ed. cit., p. 551, ms. 2258, unde Eminescu exprimă nostalgia după literatura „celor bătrâni" care „erau în contact nemijlocit cu un public oarecare".

[11] Harold Bloom, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Doubleday & Company Inc, Garden City, New York, 1961.

[12] Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană şi epoca Biedermeier*, Editura Minerva, Bucureşti, 1998, trad. de Alina Florea şi Sanda Aronescu, p. 47.

[13] Aristotel, *Poetica*, apud Mihai Gramatopol, *Moira, mythos, drama*, EPLU, Bucureşti, 1969, p. 132.

Şi T.S. Eliot semnalează lipsa centrului, a nucleului, în opera swinburniană[14]. De dată mai recentă e şi sugestia lui Petru Creţia de a organiza poezia eminesciană în jurul unor „nuclee dramatice”[15], formulă de editare revelatoare pentru fiziologia actului creator. Dar şi pluralitatea centrilor operei poetului român reprezintă deja un semn al „gândirii slabe”[16] – pe scurt, simptom al modernităţii şi însingurării, al preponderenţei monologului dramatic (sau chiar a solilocviului) asupra structurii dramatice.

Apetenţa pentru resursele şi tehnicile genului dramatic se explică la ambii poeţi prin înţelegerea acestuia ca formă de artă totală atât din punct de vedere al resurselor creatoare puse în joc, cât şi din punct de vedere al cuprinderii imaginii lumii. Genul dramatic oferă gândirii poetice un spaţiu dialogal dinamic. Eşuarea proiectului survine însă în raportul defectuos dintre „conştiinţa dramatică” barocă[17] şi exigenţele „clasice” ale genului dramatic. Câteva idei despre tehnicile scriiturii dramatice găsim şi în *Fragmentarium*[18] sau în exhaustivele studii critice dedicate de Swinburne teatrului elisabetan. Eminescu pomeneşte într-un manuscris două tipuri de con-

---

[14] T.S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methune, London, 1920.

[15] Petru Creţia, *op. cit.*

[16] v. Gianni Vattimo, *Dialectică, diferenţă, gândire slabă*, în vol. *Gîndirea slabă*, ed. Gianni Vattimo & Pier Aldo Rovatti, Editura Pontica, Constanţa, 1998, trad. de Ştefania Mincu, p. 47-70.

[17] Literatura de specialitate conturează ambele personalităţi pornind de la ideea unei schizoidii postromantice. Cele „două conştiinţe” (*„the two conscousnesses”*) despre care vorbeşte M.H. Abrams în *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* (ed. W.W. Norton & Company Inc., New York, 1971), corespunzătoare „vechiului eu” şi „noului eu”, reprezintă o formă de dramatizare şi de problematizare a imaginaţiei poetice.

[18] V. Fragmentarium, ed. cit., Ms. 2254, p. 548: *„La caracterele dramatice s-ar putea admite următoarea diferenţă de concepţie: construcţia anticipată unde caracterul este privit prin intenţiunea nemijlocită ca să fie apriori – sâmburele conţine în el planta organică (...), sau construcţia retrospectivă, unde din părţile diferite se construiesc indirect caracterul, cum un geolog construieşte dintr-un dinte găsit tipul de animal ce a trăit acum mii de ani”.*

strucţie a personajului: „anticipată” (organică) sau „retrospectivă” (artificială, barocă). Copii ai timpului lor, cei doi poeţi preferă personajul construit „organic”. În consecinţă, vocile personajelor acoperă tumultul acţiunii, anulează antitezele sau scenele conflictuale. Nici preferinţa pentru drama istorică nu accelerează „ritmul dramatic”[19], căci saturarea spaţiului textual cu fapte şi conflicte nu reprezintă garanţia construcţiei unui autentic conflict. Pasiunea pentru timpuri arcadiene din istoria fiecărei naţii (secolul al XVI-lea pentru Swinburne şi secolul al XV-lea pentru Eminescu) şi pentru fapte glorioase nu ilustrează decât nevoia de a recupera, într-un prezent nesatisfăcător, „o situaţie idilică preexistentă”[20] sau, îndrăznim a spune, o zonă aurorală a literaturii când Shakespeare, idolul incontestabil al amândurora, scrie şi vieţuieşte. Totuşi, lecţia modelului dramatic „troué”[21] oferit de genialul brit (virtual, incomplet, dispus să „colaboreze” cu actorul sau regizorul) nu e asimilată de niciunul dintre poeţi.

Artist al amânărilor baroce, Shakespeare e înclinat, în crearea personajelor mai curând spre „construcţia retrospectivă”, formulă care nu anulează mişcarea dramatică. Deşi porneşte de la o temă complet antidramatică, Hamlet reprezintă totuşi forma supremă a dramei pentru că prinţul refuză să pună în act răzbunarea, deşi i se dă de nenumărate ori prilejul făptuirii. Evitând fapta, Hamlet nu face decât să o intensifice în planul imaginaţiei, acolo unde se mută acţiunea de fapt[22]. Intransigenţi cu „hamleţii” moderni şi cu arta dramatică postshakespeariană (Swinburne îl detesta visceral pe Ibsen[23]) – adâncită psihologic prin configurarea unei categorii estetice „deschise” (dramaticul) –, şi Eminescu, şi Swinburne refuză abordarea

---

[19] Toma Pavel (*Mărimea lumilor ficţionale*, în *Lumi ficţionale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 156-173) defineşte „ritmul dramatic” ca raport între numărul de mişcări dintr-un conflict şi lungimea textului.

[20] Virgil Nemoianu, *op. cit.*, p. 60.

[21] v. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1978.

[22] Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, trad. de Gabriela Tureacu.

[23] Edmund Gosse, *The Life of Algernon Charles Swinburne*, The Macmillan Company, New York, 1917.

subiectelor actuale, manifestând o preferință anacronică pentru tirade şi pentru categoria „închisă" a tragicului[24]. Eşecul proiectului dramatic derivă din neadecvarea mentalității „descentrate", „deschise", de tip Biedermeier la formula estetică.

Poeți în primul rând, cei doi potențiali dramaturgi consideră că „a vorbi este a acționa"[25]. Încrederea în puterea magică a verbului de a porni sau de a opri acțiunea e tematizată în multe dintre tiradele personajelor lui Swinburne. Pe linia shakespearianului *„words, words, words"*, ajunse într-un moment-limită al trăirii, personajele ori încep să vorbească în dodii, ori amuțesc. Or, a vorbi este totuna cu a vorbi despre sine.

Surprinzător de asemănătoare devin, indiferent de identitatea personajului sau epoca de unde a fost extras (Decebal sau Maria Stuart, Bogdan-Dragoş sau Chastelard, Lăpuşneanu sau Caterina de Medici), monologurile construite în jurul refrenelor (hamletiene, cum altfel?), contrapunând meditația asupra destinului uman („What a piece of work is man") problemei tragice a definirii sinelui („O, what a rogue and peasant slave am I", „Am I a coward?", „What an ass am I"). De cele mai multe ori personajele dramatice sunt atât de absorbite de această pasiune rațiocinantă, încât răspunsul la întrebarea „cine sunt eu?" mătură toate conflictele şi figurile din jur, ocupând tot spațiul dramatic. Surprins într-o poziție statuară, sinele vorbitor dezvăluie adevărata temă a tuturor textelor dramatice scrise de Eminescu şi Swinburne: căutarea identității ca lucru în sine[26].

Iată câteva exemple de situații când proiectul identitar se suprapune peste proiectul dramatic. În actul III (*Înfruntarea*) din drama istorică *Decebal*, personajul discută cu Iaromir

---

[24] Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, trad. de Victor Ivanovici.

[25] Bruno Clément, *Tragedia clasică*, Institutul European, Iaşi, 2000, trad. de Georgeta Loghin, p. 86.

[26] Pe linia lui Călinescu, Ilina Gregori (*Ştim noi cine a fost Eminescu?*, Editura Art, Bucureşti, 2008) subliniază că, surprinşi în momente de vertij, eroii eminescieni trec printr-un proces de „palingenezie", încercând să-şi reîntocmească identitatea din amintiri sau visuri obscure, deşi „dorul de sine rămâne neîmplinit".

despre oportunitatea alierii cu Imperiul Roman. Fireşte că în spatele celor două *dramatis personae* se află vocea gândului poetic eminescian care se actualizase în povestea despre mărirea şi decăderea popoarelor, prezentată în „panorama deşertăciunilor". Mai interesantă este, totuşi, întrebarea sibilinică a lui Decebal: „A!... Ați aflat acum aceea / Ce trebuia să ştiți de mult... că eu / Sunt tot eu?"[27]. Ne aflăm într-un moment al iluziei identității, pentru ca în *Actul din urmă*, „în ceața unui câmp pustiu", Decebal să îmbrace hainele îndoielii hamletiene şi să întrebe: „Sunt eu ori nu mai sunt eu e-ntrebarea? / (...) Nu sunt în orice clipă un alt om? / (...) E-acelaşi nume pentru un alt om? / (...) Om! Care e ființa ta?... Ce face / Ca tu să fii... Ce face să nu te risipeşti / În propriile-ți fapte şi gândiri? etc."[28]. Drama se încheie, aşadar, acolo unde ar trebui să înceapă.

În cazul lui Swinburne, problema identității personajului dramatic prezintă forme şi mai agresive. Fascinat de femeile fatale ale istoriei (Caterina de Medici, Rosamond – amanta lui Henric al II-lea, Maria Stuart, Rosamund – regina Lombarzilor, Guendolen – soția lui Locrine, Althaea – mama nefericitului Meleagru, Lucreția Borgia – victima unei familii de scelerați), Swinburne intuia, ca şi Flaubert, că problematica identității e mai convingătoare când se întrupează în avatarii sexului slab. Intuiția feminității bovarice o întâlnim şi la Eminescu în construcția Bogdanei, femeia-vrăjitoare din Bogdan-Dragoş. Adeseori personajele feminine şi-ar dori să aibă o altă identitate – de preferat, masculină – însă nu pentru avantajele de a mânui paloşul sau de-a schimba, la nevoie, crinolina pe armură. Dorința de-a nu mai fi ele însele („I fain been other than I am", repetă într-una Maria Stuart) ia forma dorinței de-a intra în pielea iubitului, a celuilalt. Blestemul unor astfel de personaje se rezumă la dorința de-a atinge „transparența reciprocă a conştiințelor"[29] şi incapacitatea de-a ieşi din pielea

---

[27] M. Eminescu, *Teatru: Decebal. Bogdan-Dragoş: cornul lui Decebal. Alexandru Lăpuşneanu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1990, p. 50.

[28] Idem, p. 59-60.

[29] Ilina Gregori, *op. cit.*, p. 99.

lor. Configurat de problematica identității, monologul dramatic capătă rezistență şi independență de monolit. Textul dramatic din care se rupe devine banal context.

O atenție deosebită trebuie acordată totuşi interacțiunilor dintre contextul dramatic şi textul liric. Deşi, principiul dramatic este „compozițional" în timp ce principiul liric este „arhitectonic"[30] (formele arhitectonice intră în chiar substanța obiectului estetic, în timp ce compoziția reprezintă un element an-estetic), bipartiția lui Bahtin şi a poeticienilor judecând în spirit aristotetic (Genette) nu mai funcționează în cadrele esteticii romantice, de la care se revendică cei doi poeți. S-a observat deja că dispoziția lirică romantică infuzează toate celelalte forme literare, dându-le aerul unor hibrizi de coloratură poetică. Dar, pentru că, în mod tradițional, genul dramatic se învecinează cu genul epic (pentru că au fabulă, personaje, acțiune etc.), relațiile dintre dramatic şi liric nu au fost suficient explorate.

Nu e scopul nostru de a lărgi şi mai mult investigația, prin adăugarea unor considerații aride despre interacțiunile între „paradigma" dramatică şi poem. Proces similar în cazurile distincte ale lui Eminescu şi Swinburne, desprinderea textului liric din magma dramatică e de domeniul evidenței atunci când punem față în față pasaje, motive, personaje, figuri, automatisme. Ce interesează cu adevărat e mai curând sensul invers, al desprinderii scenariului dramatic din textul liric.

Pe linia deschisă de Wilhelm Scherer într-un tratat de poetică de la finele secolului al XIX-lea, Tudor Vianu intuia esența „poieticii" eminesciene: „Eminescu n-a intrat niciodată într-un rol cu desăvârşire excentric față de felul personal al sentimentelor sale, aşa cum a făcut Coşbuc, vorbind din inimă Reginei Ostrogoților sau fetei din *La oglindă"*[31], iar teatrul său e o manifestare a „liricii măştilor" (*Maskenlyrik*). Cât despre poezie, ea îmbracă formula liricii personale (*Ichlyrik*). Dincolo, în prodigioasa operă swinburniană, teatrul porneşte tot

---

[30] M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, traducere de Nicolae Iliescu.

[31] Tudor Vianu, *Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1974, p. 253.

de la fascinaţia eului pentru „măşti"[32] sau „roluri"[33] care reprezintă două trepte de înstrăinare faţă de sine. Punctul energetic, de emanaţie rămâne tot eul.

De ce ar avea nevoie acest eu de înscenarea şi, până la un punct, contrafacerea acestei drame a înstrăinării? Răspunsul se află în cunoscutul scenariu al *Odei (în metru antic)* sau, la Swinburne, în alcătuirea *Triumfului timpului* (*The Triumph of Time*): jucată în planul conştiinţei, poezia nu e un compus stabil şi atemporal. De fiecare dată când poetul plonjează în laboratorul obscur al textelor dramatice replica dintr-o anumită scenă se nuanţează în interpretarea altui eu. Lirica are nevoie de dramaturgie ca să capete un plus de vizionarism şi de reprezentabilitate. Chiar dacă muzica e înainte de toate, poetul şi, simetric, cititorul de poezie are nevoie să vadă. Nu e de mirare că, spre sfârşitul vieţii, şi Eminescu, şi Swinburne îşi propuseseră să pătrundă în tainele fotografiei. Amândoi vânau momentele de graţie în tumultul vieţii iar fotografia li s-a părut, poate, o fascinantă maşinărie faustică.

Abstract

The paper entitled *The Dramatic Monologue in Eminescu's and Swinburne's works* drafts a daring critical perspective by assembling together two personalities which, at first sight, but for the chronological coincidence (the 19th century) do not bear any outspoken resemblance. Whichever the differences of temper or art theories between the two, there is still something that might spark off a rich discussion about the "dramatic frame" of their prodigious works as mirrored by their genuinely theatrical minds. A few clinchers would be enough to convince the virtual reader that a tiny, agrarian country does not lie that far from the huge British Empire and that the French inspiration in our culture might

[32] „Maskenlyric" e o formulă poetică în care sentimentele poetului sunt prezentate sub mască străină.

[33] „Rollenlyrik" e o formulă poetică în care poetul nu exprimă sentimente proprii, dar le irigă cu energia generală a sufletului său.

sometimes prove itself only a dull spotting of sources. Setting beside our national brand and a great English poet that trumpets the dawn of modernity could stir a gust of fresh comparative insight into similar, yet discreet, phenomena.

Istorie literară

Un lector infidel al lui Eminescu: E. Lovinescu*

Antonio PATRAŞ
(antoniopatras@yahoo.ca)

E lucru ştiut că Lovinescu nu s-a îndeletnicit cu interpretarea minuțioasă a operei eminesciene, deşi a recunoscut, de câte ori a avut prilejul, supremația genialului autor al *Luceafărului* în literatura noastră[1]. Fără a scrie o monografie sau măcar un studiu ceva mai aplicat, criticul s-a arătat interesat exclusiv de personalitatea poetului (şi aceasta descifrată freudian, în cheia psihologiei erotice), pe care era încredințat a o fi pătruns ca nimeni altul, cu o acuitate făcută să anuleze practic interpretarea călinesciană, sancționată ca prea pedestră, rudimentară. Pretenția aceasta pare total nefondată, dacă ne gândim că acribioaselor cercetări istoriografice ale autorului *Vieții lui Eminescu* amfitrionul de la „Sburătorul" le opunea doar câteva texte gazetăreşti şi cele două… romane, *Mite* şi *Bălăuca* (ce s-au bucurat, într-adevăr, de un mare succes de public, dar de o rezervată receptare critică[2]). Sigur pe sine,

---

* Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale", cofinanțat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758.

[1] În opinia criticului, Eminescu reprezintă „spiritul cel mai universal", „poetul nostru cel mai rezistent" etc. Vezi antologia E. Lovinescu, *Mihai Eminescu*, ediție critică, prefață, note şi variante, bibliografie şi indice de Ion Nuță, Junimea, Iaşi, 1984, p. X ş.u.

[2] A rămas celebră epigrama publicată de Iorga în „Cugetul clar", an I, nr. 5, 12 august 1936: „Pornograful Lovinescu, / Cu aceea ce a scris, / N-a lovit în Eminescu, / Ci, prin el, s-a sinucis". Tot Iorga a determinat, prin influența sa, respingerea candidaturii la Academie a lui Lovinescu.

Lovinescu nutrea însă convingerea că viziunea sa („originală şi îndrăzneață", „în contradicție cu tot ce s-a spus şi se crede despre Eminescu în materie de iubire") are toate şansele să devină „punctul de plecare al unor controverse din domeniul psicologic şi chiar sociologic"[3].

Pe ce se baza Lovinescu când afirma astfel de lucruri? Bineînțeles, pe infailibilitatea psihanalizei freudiene, ştiință care-i furniza şi metoda cea mai eficientă de interpretare a psihicului uman. Pe de altă parte, merită reținută nuanța că nu literatura constituie aici obiectul controversei, ci psihologia ori sociologia, ştiințe cărora li se subordonează de fapt critica literară, ca o disciplină secundară. Într-adevăr, pentru Lovinescu, sarcina criticii constă în desluşirea profilului psiho-moral al scriitorilor (criticul „recompune figura sufletească a scriitorului", spune el într-o cronică de tinerețe[4]), element ce contribuie la elucidarea mecanismului creator – de unde şi legătura dintre critică şi literatură ori predilecția pentru portret sau anecdotă. Impresionistul Lovinescu optează aşadar, bovaric, tot pentru o soluție dogmatică, raționalistă, care să-i furnizeze „teoria" capabilă să explice misterul impenetrabil al sufletului, luând totodată „o poziție definitivă în controversa dintre critici şi psihanalişti". Afirmațiile acestea nu trebuie minimalizate, cum s-a întâmplat până acum, majoritatea comentatorilor semnalând, pripit, atât eşecul literar (romanele ar fi doar nişte vieți romanțate, de o factură melodramatică greu digerabilă), cât şi critic (Lovinescu ar resuscita mai vechea teorie maioresciană a geniului romantic, devenită anacronică în raport cu moderna interpretare călinesciană). Pentru a înțelege exact temeiurile demersului lovinescian, parcimonios dar şi enigmatic în multe privințe, e necesar să lămurim următoarele lucruri: 1. argumentele menite să confirme valoarea şi rezistența operei eminesciene în timp; 2. din ce motiv privilegiază criticul personalitatea scriitorului în raport cu opera; 3. dacă esența

---

[3] *D. Lovinescu ne vorbeşte cu prilejul romanului „Mite"*, în „Reporter", an III, nr. 53, 10 ian. 1935.

[4] Idem, *Opere* IV, ediție îngrijită de Maria Simionescu şi Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 302.

personalității e de căutat în psihologia erotică, trebuie clarificate raporturile dintre erotism şi creativitate, dintre psihologia creației şi configurațiile estetice ale operei; 4. concepția despre roman.

Încă din tinerețe Lovinescu încerca să-şi explice fascinația pe care lirismul eminescian o exercita asupra a generații întregi de cititori, fără a-şi pierde forța de impact psihologic. Pe tânărul critic îl impresionau nu „ideile", nu „filosofia" lui Eminescu (această „filosofie" i se părea chiar învechită, prin nimic deosebită în raport cu cea a înaintaşilor), ceea ce îl determina să tragă concluzia că în poezie ideile „nu înseamnă cugetare şi speculație intelectuală, ci *intensitate de sentiment şi unitate sufletească organică*"[5]. Influența lui Croce e mai mult decât evidentă, semnalând abolirea teoretică a distincției dintre formă şi fond, principiu elementar în estetica maioresciană, de pildă. Aceeaşi opinie o regăsim mai târziu, în *Mutația valorilor estetice*, cu câteva nuanțe demne de semnalat. Înainte de toate, Lovinescu atribuie esteticului o valoare circumstanțială, depinzând de contextul istoric (mai precis: de rasă, de timp şi de variațiile percepției individuale), motiv pentru care arta, fie ea oricât de valoroasă, se vede supusă unui inevitabil proces de eroziune, păstrând intact numai scheletul intelectual, şi acela reconstituibil printr-un delicat procedeu de arheologie culturală. Transformarea pare ireversibilă, fiindcă „odată cu scurgerea vremii elementul inefabil, partea intimă a operei de artă ce se adresează sensibilității, elementul de sugestie a limbii, fondul sufletesc mistic se anulează aproape cu desăvârşire"[6].

Există însă şi câteva excepții, pentru că unele opere izbutesc totuşi să se salveze şi să nu ruginească. În literatura noastră, doar Eminescu a reuşit să învingă în lupta cu timpul, pentru că a compus „cele mai muzicale şi mai plastice versuri ce s-au scris în româneşte". În rest, toată poezia română de dinaintea sa – subliniază criticul – „nu există ca valoare actu-

---

[5] Idem, *Critice*, II, ediție definitivă, Bucureşti, 1926, p. 78.

[6] Idem, *Mutația valorilor estetice*, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, p. 379.

ală, ci numai ca valoare istorică”. Chiar şi în opera eminesciană partea intelectuală s-a uzat (remarcă mai veche), dar „calitatea de sugestie a poeziei eminesciene rămâne şi astăzi proaspătă, intactă şi neegalată de nici un poet contemporan”[7]. Ca atare, elementul de rezistență al liricii eminesciene îl constituie muzicalitatea şi capacitatea sa de sugestie, şi nu „conținutul” propriu-zis.

Trebuie semnalată acum o primă inconsecvență, care va genera câteva erori grave în judecarea operei lui Eminescu. Iată despre ce e vorba: deşi concede poeziei capacitatea de a se sustrage inevitabilului proces de mutație a valorilor, Lovinescu sancționează fără pic de rezervă proza eminesciană, considerată mult mai puțin valoroasă, prea „lirică”, „supusă tuturor influențelor romantismului german al epocii”. Or, romantismul nu are ce căuta în proză, care, potrivit concepției lovinesciene, evoluează în mod necesar de la subiectiv la obiectiv, adică de la „romantismul” fantezist şi sentimental la realismul mimetic. Ilustrând un moment de tranziție, şi în plus incapabilă să respecte condițiile creației obiective, proza eminesciană „nu îmbrățişează lumea în realități” şi de aceea nici „nu are o prea mare valoare”. După cum lesne se poate observa, aici se confruntă, în fond, două teorii pe care Lovinescu nu izbuteşte cu nici un chip să le concilieze. El susține, pe de o parte, că valoarea de sugestie a unei opere literare (şi nu doar a poeziei) e în măsură să-i asigure rezistența în timp. (Ca atare, „nu numai imaginile sau cadențele produc sugestii, cum e şi natural, ci şi cuvântul simplu, luat în unitatea lui, e capabil să sugereze dincolo de sensul său noțional”[8], şi tot aşa, „pentru *valoarea sa de sugestie*, expresia metaforică este, aşadar, esențială poeziei, dar poate fi tot atât de bine folosită şi în proza poetică”[9]). Pe de altă parte, criticul modernist impune prozei nişte constrângeri suplimentare (evoluția de la rural la urban, reprezentarea estetică a noilor realități sociale), de care e scutită, în schimb, poezia. Însă evoluția de

[7] Ibidem, p. 389.
[8] Ibidem, p. 349.
[9] Ibidem, p. 352.

la subiectiv la obiectiv nu reclamă, aşa cum au crezut unii interpreţi grăbiţi, întoarcerea la o formulă de artă desuetă (realismul mimetic), contrazisă de evoluţia prozei moderne. În cazul poeziei, ca şi în cazul prozei, Lovinescu vorbea de un proces de intelectualizare a discursului, care sugerează de fapt adâncirea (obiectivă) în „subiect". Cu alte cuvinte, modernizarea presupune explorarea metodică a eului individual, devenit acum obiect de investigaţie psihologică. În consecinţă, invocata trecere de la rural la urban indică mai curând evoluţia de la o literatură axată pe o psihologie colectivă şi nediferenţiată (sufletul ţărănesc) la o literatură reflectând o psihologie individuală, modelată de o mentalitate specific urbană. Acestea fiind spuse, motivele pentru care Lovinescu respinge proza eminesciană se dovedesc complet arbitrare, nefiind justificate nici măcar de propria teorie privind evoluţia epicului de la subiectiv la obiectiv.

În schimb, legătura subterană, de viziune, dintre poezia şi proza eminesciană a sesizat-o corect Ibrăileanu, ale cărui afirmaţii merg până la un punct pe aceleaşi coordonate, cu deosebirea că adversarul de la „Viaţa Românească" nu consideră „învechit" acest palier al operei şi atrage atenţia asupra caracterului de „autobiografie spirituală" al nuvelei *Sărmanul Dionis*, referindu-se apoi la acuitatea analizei psihologice din celelalte proze (îndeosebi din *Cezara*). Altminteri, interpretarea lui Ibrăileanu se revendică de la aceleaşi premize psihologiste, potrivit cărora farmecul inefabil al lirismului eminescian se cuvine detectat în capacitatea de sugestie şi în muzicalitatea limbajului. Or, recursul la sugestie presupune refuzul transcrierii mimetice a „realităţii", ancorarea în biografic şi în istoric, în favoarea unor reprezentări mai abstracte şi a unui limbaj universal (precum acela al muzicii), al sentimentelor şi trăirilor „obiective", izvorâte din inconştient. Ca atare, căutând să înţeleagă puterea de seducţie a poeziei eminesciene, Ibrăileanu ajungea la nişte concluzii foarte apropiate de „ideile" lovinesciene, dar mult mai bine argumentate. Spre exemplu, criticul ieşean corela principiul sugestiei cu acela psihologist, al emoţiei şi sentimentului, cum şi cu mecanismul imaginaţiei creatoare, pentru a evidenţia „lipsa de subiecte, de ocazional" în

lirica eminesciană. Imaginația, afirmă Ibrăileanu, „este serva supusă a sentimentului. Ea nu are alt rol decât să exprime sentimentul. De aici caracterul de imaterialitate al poeziei sale lirice, idealitatea ei”, care e un „efect al muzicii din suflet, ca produs al instinctului poetic, şi nu al voinței conştiente”[10]. Prin urmare, poezia lui Eminescu „scoate din enormul inconştient stări nebănuite de suflet şi, exprimând inexprimabilul, ne face cunoscut, în clipe de fulger, profundul sufletului nostru” (lectura liricii eminesciene ar genera „senzația infinitului, a lucrului în sine, a *voinței* lui Schopenhauer”[11]).

Dar receptivitatea publicului la farmecul limbajului eminescian (axat pe sugestie şi muzicalitate) se datorează, în opinia lui Lovinescu, şi caracterului „specific național” al unei opere ancorate adânc în spiritualitatea românească. De aceea, în *Istoria civilizației…*, criticul condiționa afirmarea, pe planul valorilor universale, a creativității unei culturi minore, precum cultura română, de admirația față de modelele europene, resort psihic ce declanşează tendința mimetică şi, apoi, pe aceea de „diferențiere”. Prin urmare, în opera eminesciană Lovinescu detectează două straturi, unul autohton, „specific național”, şi altul european (mai precis: de cultură germană). Există, aşadar, o legătură evidentă între „formă” şi „conținut”, între individ şi comunitate, între „idee” şi calitatea infinit sugestivă a limbajului care o vehiculează. Or, când judecă negativ proza eminesciană Lovinescu are în vedere doar elementele de „conținut” ale acesteia, „temele” şi „motivele” predilecte, nu şi valorile ei de sugestie. Ipostaza evidențiată în acest caz e tocmai cea mai perisabilă, pentru că vizează un scriitor ce „reprezintă, anume, tradiția națională, conservatorismul istoric, dragostea pentru poezia, limba, legendele populare şi, totodată, cultura germană”[12]. Şi dacă „prin temele lirismului său, prin forma compoziției sale retorice, prin filozofie, prin atitudine socială, prin naționalism şi folclorism, caracteristica

---

[10] G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu*, în *Note şi impresii*, Editura „Viața Românească”, 1921, p. 46.

[11] Ibidem.

[12] Idem, *Critice*, IV, ediție definitivă, Bucureşti, 1928.

lui Eminescu este esențial romantică…”[13], cum se mai justifică oare perenitatea operei cu pricina, capabilă, am văzut, să mişte sufletul omului modern, şi încă într-o măsură neegalată de nimeni altcineva?

Tot în *Mutația valorilor estetice*, Lovinescu afirmă că „în evoluția poeziei contemporane, mişcarea simbolistă răspunde precis tendinței de a reda inefabilul şi de a înlocui deci construcția discursivă, logică, raționalismul şi didacticismul poetic de sugestie care, dincolo de anecdotă şi expunere logică, sugerează *stări sufleteşti profunde, neorganice, muzicale*”[14]. De asemeni, „având un fond muzical, simbolismul exclude cugetarea organizată, fără a exclude însă şi profunzimea sentimentelor. […]. El vrea să ne dea esența lucrurilor, tiparele generale din care au pornit formele multiple şi diverse, materia inalterabilă şi neindividualizată încă a sufletului uman. Prin această sforțare spre universal, *simbolismul păşeşte alături de muzică, limba firească a universalului”*[15].

Dacă aşa stau lucrurile, nu cumva trebuie să considerăm pe Eminescu (având în vedere dimensiunea sugestiv-muzicală a liricii sale) un precursor al simbolismului românesc? În mod bizar, Lovinescu refuză să tragă această concluzie la care l-a condus, de altfel, chiar argumentația sa. Refuzul se datorează poate şi faptului că ideea mai fusese exprimată în epocă de N. Davidescu, adversar înverşunat al criticului de la „Sburătorul”. Or, dacă nu voia să-i acorde lui Eminescu statutul de precursor al simbolismului, măcar prin unele elemente ale operei, Lovinescu se vedea pus în situația de a-l respinge pur şi simplu, şi nu o putea face decât într-un singur fel: admițând că literatura noastră evoluează organic (idee ce contrazice teoria imitației creatoare a formelor străine!) şi că, în această evoluție, simbolismul n-a fost decât un fenomen periferic, fără impact semnificativ. Ceea ce s-a şi întâmplat, determinându-l pe criticul modernist să celebreze, în cea mai pură manieră tradiționalistă, creativitatea rasei.

---

[13] Apud Ion Nuță, op. cit., p. XVII.

[14] E. Lovinescu, *Mutația*…, vol. cit., p. 359.

[15] Idem, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Editura Minerva, 1981, p. 21.

Am ales două exemple. Primul e din *Istoria literaturii române contemporane*, unde se afirmă: „Literatura română nu şi-a dovedit existenţa numai prin talente neîndoioase, ci şi prin însuşiri specifice şi comune: virtualităţile artistice ale rasei sunt evidente în poezia noastră populară, iar cifrele realizărilor literaturii culte nu se alăturează, ci se adună. Eminescu, Creangă şi Caragiale nu sunt numai scriitori de talent, ci şi puncte din frontiera hărţii noastre psihice”[16]. Celălalt e din *Bizu*, unde autorul face elogiul ruralităţii şi al moldovenismului: „din această ambianţă de târg moldovenesc s-a plămădit, astfel, literatura noastră, asimilându-i caracterul rural sau periferic, cu zvon de şezători şi perspective de munţi violeţi. […] Confortul saloanelor parchetate, al policandrelor de cristal […] n-a produs o literatură şi o ideologie; vântul sufletului şi talentului românesc bate încă prin coşurile căsuţelor turtite, cu muşcate pe prispă, cu ochiuri de geam cârpite cu hârtie, prin grădiniţe troienite de roade, prin cârciuma jupânului Oişie în scrânciobul căreia s-au dat pe rând Ion Creangă, I. Dragoslav şi M. Sadoveanu”[17].

Iată-l pe „impresionistul” Lovinescu sfârşind prin a explica valoarea estetică în grila determinismului psihologist, regionalist şi etnicist. Problema merită, cred, atenţia cuvenită.

Summary

The present research, entitled “E. Lovinescu – Eminescu’s Unfaithful Reader”, sets to comparison the theoretical guidelines of Lovinescu’s work and his criticism to Eminescu’s literature. After the carriage of such a parallel, the outcome would be the following: the inconsequence rises from the fact that Lovinescu stresses upon Eminescian musical suggestion within the theoretical fragments whereas, applied to the text, he elaborates on the cognitive and intellectual side of poetry. Moreover, the Romanian modernist critic has not got any sympathy for Eminescu’s prose productions, because he couldn’t grasp the meaning of fancy and imagination in literature, and consequently restricted the literary experience exclusively to suggestion and psychological inquiry.

---

[16] Ibidem, p. 63.
[17] Idem, *Bizu*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 217.

Eminescu văzut de Mihail Dragomirescu

Leonida MANIU
(maniucalinlucian@yahoo.com)

Mihail Dragomirescu îşi face debutul în critică şi estetică la sfârşitul secolului trecut, în atmosfera creată de confruntarea dintre Maiorescu şi Gherea. Se impune printre oamenii de litere în primul deceniu al noului veac, ca intransigent apărător al specificului valorilor artistice şi devine o personalitate marcantă a vieții noastre literare şi culturale după Primul Război Mondial, când opiniile sale despre artă se organizează într-un sistem estetic bine articulat. Discipol al lui Maiorescu, Dragomirescu s-a considerat întotdeauna legatarul valorilor esteticii maestrului, drept care şi-a desfăşurat întreaga activitate sub semnul autonomiei artei.

Punctele de plecare ale viitoarei sale construcții teoretice pot fi astfel identificate în ideile maioresciene despre impersonalitatea creatorului sau în cele referitoare la necesitatea evaluării operei de artă prin propriul ei criteriu, acela al realizării artistice. Ulterior, reflecțiile determinate de cunoaşterea temeinică a esteticii filozofice şi a celei scientist-pozitiviste, deopotrivă cu cele pricinuite de aprofundarea celor mai de seamă realizări ale literaturii mondiale, fac să crească sămânța aruncată de marele critic şi să se dezvolte, treptat, într-o concepție originală despre frumos.

Alături de fenomenele psihice şi fizice, Dragomirescu afirmă existența unui alt domeniu al realului născut din sinteza acestora, a psihicului cu fizicul, a sufletului cu a naturii, frumosul psihofizic, identic cu capodopera. Ideea că opera de artă reprezintă un univers distinct față de cel real e frecventă în gândirea estetică, ca şi modul de a înțelege producerea ei, prin unirea fondului (psihic) cu a formei (fizic). Nouă este numai

explicarea desfăşurării procesului ca atare, cu cele două tendințe opuse care colaborează la realizarea frumosului, justificând, aşa cum vom vedea, toată acea împletire de elemente durabile şi caduce ale sistemului său estetic. Subliniind că esența frumosului rezidă în „unitatea contrariilor”, autorul dă la iveală aspectele dialectice ale gândirii sale. Concepând însă termenii care alcătuiesc sinteza fără capacitate proprie de mişcare şi, ca atare, reclamând intervenția unei energii exterioare care să-i unească – „armonia” – Dragomirescu manifestă tendințe antidialectice. Forță „instinctivă” şi „oarbă”, armonia, determinând îmbrățişarea sufletului cu natura, scoate actul de creație din sfera voinței creatorului şi a determinismului istoric. În consecință, geneza frumosului rămâne să fie prezidată de un determinism de natură metafizică.

În lumea spiritului, susține Dragomirescu, neputându-se stabili niciodată o ecuație între termeni, frumosul psihofizic, obținut prin asimilarea unor factori deosebiți în substanța lor, e mai mult decât suma acestora, e o „ființă nouă”, cu rațiunea propriei existențe în sine. Întemeiată, ideea nonechivalenței, în ordinea artistică, a cauzelor cu efectele, este deviată, până la urmă, în sens metafizic. Opera de artă, afirmă teoreticianul, nu poate fi explicată decât prin ea însăşi, în afara biografiei autorului ori a mediului social şi fizic în care a apărut: „Fiind compusă dintr-o infinitate de legături necesare între elementele fondului şi elementele formei, capodopera este un izvor nesecat de frumusețe”[1]. Definirea, de către Dragomirescu, a frumuseții psihofizice ca înțelegere a organicității acesteia adaugă motivațiilor filozofice de mai sus altele estetice, care pretind imperios mutarea centrului de greutate al cercetării din exteriorul operei, în interiorul ei. Din această orientare s-a născut o pasionată preocupare de a descompune şi clasifica operele, dovedind, în ciuda tendințelor metafizice, încredere în puterea rațiunii de a circumscrie cât mai exact nota specifică a operei, originalitatea ei.

Cele trei „organe” ale capodoperei, „fondul”, „forma” şi „armonia”, includ, la rândul lor, alte componente care, puse în

---

[1] *Teoria poeziei*, Bucureşti, 1927, p. 19.

legătură cu cele trei manifestări ale „sufletului”, intelectul, afectivitatea şi voinţa, primesc nuanţe noi. Fondul, spre exemplu, cuprinde „originalitatea elementară” de natură „volitivă”, „originalitatea subiectivă” de natură „afectivă” şi „originalitatea plastică” de natură „intelectivă”; forma este alcătuită din „stil” (adică, „limbă”, „forme stilistice” şi „figuri de stil”), „forme literare” şi „ritm”, iar în componenţa armoniei intră „avântul sufletesc”, „muzicalitatea” şi „compoziţia”.

Neputând purta amprentele unui mod de existenţă desfăşurat sub dimensiunile timpului, spaţiului şi cauzalităţii, capodopera trebuie să fie creaţia unui subiect care se înscrie în orizontul altei lumi decât acela al personalităţii omeneşti. Drept urmare, se iveşte personalitatea artistică, a cărei raţiune priveşte numai planul universului, al general-umanului. Hotarul care desparte arta de realităţile social-politice care au produs-o separă şi cele două personalităţi, permiţându-i autorului să reclame interpretarea operei în sine, iar nouă, să reliefăm, din perspectiva concepţiei noastre estetice, partea cea mai puţin rezistentă a gândirii dragomiresciene despre artă.

Călăuzit de asemenea idei, esteticianul ripostează vehement ori de câte ori evaluarea şi chiar explicarea operei se face din perspectiva înălţimii idealurilor sociale, a moralităţii ei ori a elementelor specific naţionale pe care le cuprinde. În acest cadru, suportul intervenţiilor critice ale lui Dragomirescu faţă de opiniile lui Gherea, ca şi faţă de literatura şi ideologia sămănătoristă sau poporanistă, devine evident.

Respectând cu stricteţe acelaşi criteriu estetic în aprecierea lucrării – ca şi Maiorescu –, Dragomirescu se deosebeşte de acesta prin natura argumentelor utilizate în susţinerea lui. În vreme ce consideraţiile criticului Junimii sunt, cu precădere, de ordin general, Dragomirescu este convins că înţelegerea operei de artă nu e posibilă fără aprofundarea, prin analiză, a semnificaţiilor celor mai mici elemente ale ei. Astfel de analize minuţioase a întreprins şi Ibrăileanu, însă spiritul concepţiei care-l animă pe Dragomirescu este cu totul altul. Strânsa corelaţie dintre fondul şi forma operei, teoretizată de către primul, devine, la celălalt, preocupare de a dezvălui legăturile care se stabilesc cu necesitate între elementele intelectu-

ale („noțiuni”, „imagini”), afective („simțiri”, „stări sufletești”) și volitive („avânturi de energie”, „tendințe”) etc. Accentul pus pe ideea de relație, fiecare element component al lucrării definindu-se prin raportul pe care-l stabilește față de altul și pe ideea de subordonare organică a părților în întreg, ne face să credem că ne aflăm în apropierea unei înțelegeri structuraliste asupra operei de artă.

Pe de altă parte, concentrarea atenției asupra descoperirii mecanismului intern al operei și a reliefării etern-omenescului ei – consecință a rațiunilor estetice și filozofice prezentate mai sus – duce la neglijarea substanței pe care lucrarea o absoarbe din problematica timpului în care se naște. Drept urmare, prin bariera ridicată între contingent și universal, metoda sa de explicare a produsului artistic este cu totul deosebită de procedeele aplicate – avem în vedere, mai cu seamă, relația artă-istorie – de Lovinescu ori Ibrăileanu. De bună seamă că modul acesta puțin flexibil în care Dragomirescu a susținut primatul criteriului estetic conferă întregii sale teorii despre artă o certă tendință spre dogmatism, fapt ce a contribuit la o anume izolare a lui chiar și printre susținătorii autonomiei artisticului.

Revenind asupra celor înfățișate, vom observa că puternice note caracteristice unei estetici idealist-metafizice se interferează cu idei și sugestii aparținând unei estetici realist-raționaliste. Obârșia unora trebuie căutată deopotrivă în formația filozofică și în elanurile speculative ale autorului, pe când a celorlalte se află în observarea atentă a structurilor literare. Astfel, forța „oarbă” ce duce la nașterea frumosului – cu toate urmările care decurg de aici, golirea operei de finalitățile ei etice, religioase, politice etc., sau disociația absolutistă a personalității artistice de cea omenească – stau la Dragomirescu – alături de recunoașterea operei de artă ca realitate de sine stătătoare, de sublinierea importanței studierii alcătuirii interne a lucrării și a definirii frumuseții acesteia din perspectiva evidențierii legăturilor care se stabilesc între diferitele ei componente, de afirmația că opera de artă nu poate fi evaluată (nu explicată!) decât din unghiul esteticului, ori de manifestarea încrederii în rațiune. Deosebite în esența lor, ambele

estetici sunt chemate să slujească un singur scop: întreținerea unui adevărat cult pentru opera de artă desăvârşită.

Avem aici – înfăţişată succint – imaginea liniilor de forţă care se întretaie în opera dragomiresciană, justificându-ne atitudinea critică uneori, după cum alteori ne smulge aprobarea. Greutatea interpretării unui text de Dragomirescu vine din faptul că aceste tendințe nu pot fi întâlnite decât rareori separat, de cele mai multe ori ele fiind cuprinse în una şi aceeaşi constatare. Afirmaţia noastră a fost deja argumentată în prezentarea concepţiei despre geneza frumosului, prin toată acea împletire de elemente dialectice şi antidialectice.

Consideraţiile despre Eminescu suportă acelaşi regim. Fără să ocolim umbrele, vom căuta să reliefăm, mai ales, aspectele viabile ale viziunii dragomiresciene despre poet. Prilejul întâiului studiu închinat lui Eminescu, *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu* (1894), i-a fost oferit de unele aprecieri minimalizatoare sau simpliste ale criticii „ştiinţifice" (respectiv, critica „psihologică" şi „sociologică") cu privire la personalitatea şi opera poetului. Încă de acum, Dragomirescu intră în arena dezbaterilor critice şi estetice cu acea fermitate de principii cvasimaiorescianā pe care nu a dezminţit-o niciodată. Întreaga demonstraţie se desfăşoară în direcţia evidenţierii şi respectării criteriului estetic: „Fără să neg meritele criticei *ştiinţifice* din punct de vedere istoric, psihologic şi social, fac rezerve esenţiale în ce priveşte pretenţia ei de «ştiinţă» şi mai cu seamă în ce priveşte meritele ei din punct de vedere estetic. Acest din urmă punct de vedere, în cinstită procedere ştiinţifică, trebuie să fie, în materie de artă şi poezie, conducătorul principal al criticului şi literatorului"[2].

Interpretarea în exclusivitate a operei eminesciene prin trimiteri la cadrul exterior în care s-a produs îl determină pe Dragomirescu să ia atitudine împotriva explicării acesteia prin biografie, a nediferenţierii stărilor sufleteşti încercate de artist de stările sufleteşti trăite de om şi a stabilirii, cu orice preţ, a unor relaţii de cauzalitate între lucrare şi mediu.

---

[2] *Critica „ştiinţifică" şi Eminescu*, Bucureşti, 1925, p. 3.

Fără să urmărim, punct cu punct, întregul corp de argumente întrebuințate, vom desprinde şi vom comenta îndeaproape câteva exemple mai grăitoare. Aron Densusianu, partizan al teoriilor psihologice moderne, explică ceea ce numeşte el „confuzia, dezordinea şi incoherența" operei eminesciene „prin faptul că el a fost isteric şi nebun"[3]. Pentru „anonimul de la Blaj", canonicul Grama, Eminescu trecea drept un om „imoral fără pereche, care din poezie şi-ar fi făcut un mijloc de parvenire"[4] în sânul Junimii. Incapabil de a face distincția dintre „esența sentimentului estetic şi dintr-aceea a celui religios"[5], Grama se simțea dator să dea în vileag suportul filozofic al acestei poezii „ca să combată pe *antihristul* care se arăta sub forme atât de ademenitoare"[6]. Pe de altă parte, farmecul cu care Eminescu a învăluit natura sau măreția cu care a îmbrăcat trecutul nu sunt decât urmarea faptului că omul Eminescu era, după N. Pătraşcu, „un temperament de excursionist, care căuta cu dinadinsul frumusețile naturale"[7], sau se credea, după Gherea, „din toate punctele de vedere inferior antecesorilor săi"[8].

Explicarea rudimentară a operei prin viață, de către Aron Densusianu şi Grama, este, pentru Dragomirescu, tot atât de lipsită de temei ca şi punerea semnului de egalitate între personalitatea artistică şi personalitatea omenească a poetului, de către N. Petraşcu şi Dobrogeanu-Gherea. Prin nici unul din cele două procedee menționate – crede Dragomirescu – nu se poate ajunge la înțelegerea operei. Prin cel dintâi, deoarece, în loc de o lucrare obiectivă întâlnim „numai puterea de combinațiune şi sentimentul fundamental al criticului-romancier"[9], prin cel de al doilea, pentru că stările sufleteşti ale omului care creează nu sunt aceleaşi cu stările sufleteşti ale omului aflat în momentele obişnuite. În ambele cazuri, Dragomirescu are şi

[3] Ibidem, p. 43.
[4] Ibidem, p. 45.
[5] Ibidem, p. 52.
[6] Ibidem, p. 53.
[7] Ibidem, p. 63.
[8] Ibidem, p. 72.
[9] Ibidem, p. 48.

nu are dreptate: are, deoarece a face biografia lui Eminescu nu e tot una cu a comenta opera lui şi, de asemenea, a identifica demonul din poemul *Înger şi demon* cu poetul însuşi, aşa cum procedează Gherea, nu înseamnă a respecta specificul artei; nu are, pentru că neagă categoric putinţa înfăptuirii unei biografii obiective a scriitorului şi nu recunoaşte posibilitatea existenţei unor fire de legătură între om şi artist.

În acelaşi spirit se cuvine relevat că, în toate cazurile, fiind vorba de o abordare extrinsecă a operei, acest motiv nu este suficient pentru a aşeza laolaltă critica răuvoitoare şi obtuză a lui Aron Densusianu şi Grama cu observaţiile, de cele mai multe ori, la obiect ale lui N. Petraşcu sau cu studiile bazate pe un real suport ştiinţific ale lui Gherea. Exactă pentru primii doi, judecata lui Dragomirescu este prea severă cu Gherea şi cu N. Petraşcu. Cu tot tendenţionismul ori subiectivismul ei, contribuţia acestora din urmă a luminat, în vremea când a apărut, opera poetului din unghiuri noi, stimulând exegeza eminesciană în direcţii fecunde.

De asemenea, explicaţia pesimismului eminescian prin „deziluzia" pe care a simţit-o omul Eminescu pentru că nu s-au înfăptuit idealurile promise de paşoptişti devine obiectul ironiei dragomiresciene. Intrăm, din nou, pe un teren accidentat în care – după cum arătam la începutul studiului – umbrele se amestecă cu luminile. Teoreticianul respinge, pe drept cuvânt, ideea unei determinări mecanice, promovată de Gherea, şi evidenţiază, asemeni lui Lovinescu şi Ibrăileanu, deşi în alt context decât ei, importanţa individualităţii celui care scrie. Cauza pesimismului poetului nu se află nici în contactul cu Junimea, nici în cunoaşterea lui Schopenhauer, ci în „simţirea adâncă particulară personalităţii sale artistice a unui adevăr, la care omenirea nu ajunge decât din când în când şi după un grad mare de cultură, şi care i s-a impus în parte şi lui, cu atât mai mult cu cât însuşi felul particular al imaginaţiunii sale sentimentale şi reflexive i-l impunea"[10]. Punctul de plecare bun, intenţia de a opera o disociere între eul poetic şi eul empiric, se transformă, până la urmă, într-o exagerare.

[10] Ibidem, p. 86-87.

Trasând o linie rigidă între om şi artist – iar aceasta s-a accentuat, poate, din nevoia de a se face înţeles în epocă –, Dragomirescu cade în extrema cealaltă, rupând orice fire de contact între creator şi existenţa socială. Opera eminesciană devine, astfel, produsul unei conştiinţe creatoare, fiinţând în sine. Veştejirea lipsei de înţelegere a „criticii ştiinţifice" faţă de complexitatea fiinţei „unice" a artistului este făcută de pe poziţia lipsei de înţelegere a complexităţii omului. Fondul concepţiei lui Eminescu (pesimismul ori simpatia acestuia pentru trecut etc.) nu are, deci, nimic comun cu trăirea frenetică a vieţii în toată diversitatea ei, ci se realizează de la sine, fiind cuprins în „esenţa personalităţii artistice" a poetului. Refuzând să admită participarea ideilor, imaginilor şi sentimentelor care formează „ţesătura noastră sufletească obişnuită" la alcătuirea valorilor artistice, Dragomirescu refuză să recunoască contribuţia omului istoric la făurirea artei. Oricâtă nuanţare ar adăuga cercetării, disocierea celor două personalităţi (pe care nu Dragomirescu o face întâia oară!), absolutizarea ei va duce, treptat, la afirmarea posibilităţii constituirii unei „ştiinţe" dincolo de lumea fenomenală, deasupra spaţiului, timpului şi cauzalităţii.

În continuare, vedem cum, paralel cu aceste opinii, pătrunse de iz metafizic, prin consideraţiile care urmează, Dragomirescu intră în albia unei estetici realiste. Cu o subtilitate pe care adversarii nu i-au recunoscut-o niciodată, autorul observă, în spirit contemporan, că „pesimismul lui Schopenhauer nu formează decât un element întâmplător, un acord, fără altă importanţă decât a scoate în relief alte acorduri cu totul deosebite decât acelea ale filozofului german"[11]. Printre primii la noi, Dragomirescu subliniază apăsat originalitatea simţirii şi cugetării lui Eminescu, arătând nuanţele deosebite pe care le comportă pesimismul acestuia în deosebire de cel schopenhauerian. „Revolta voinţei morale" din *Epigonii* şi *Satira III*, „împăcarea acestei revolte printr-o înţelegere superioară, obiectivă a lucrurilor" în *Luceafărul*, „intervenirea unui sentiment omenesc care cumpăneşte dorinţa nimicirii"[12]

[11] Ibidem, p. 96.
[12] Ibidem, p. 94-95.

în *Înger şi demon*, precum şi imnul închinat iubirii se opun subordonării întregii existenţe neantului şi denigrării amorului, caracteristice doctrinei lui Schopenhauer.

În sfârşit, discreditând orice tentativă de a stabili relaţii mecanice de cauzalitate între creaţia eminesciană şi mediul în care s-a produs, Dragomirescu ajunge la câteva concluzii care merită să fie pomenite. Faptul că Eminescu „era gelos de cutare femeie" când a scris *Luceafărul* sau că *Satira III* a fost compusă fiindcă scria la „Timpul"[13] etc. nu pot figura, pentru cercetătorul serios, printre cauzele reale, sub motiv că „nu orice întâmplare din viaţa unui artist şi nu orice particularitate a organizaţiunii sale poate fi considerată (…) ca adevărată cauză a operelor lui"[14]. Chiar dacă vom găsi un număr impresionant de cauze – şi aici înregistrăm o sugestie preţioasă –, semnificaţiile lor se istovesc fără să ne spună nimic despre natura frumosului pe care îl reprezintă opera. Cercetarea contemporană evidenţiază acelaşi fapt: în lumea valorilor artistice, stabilirea relaţiilor cauză-efect este cu neputinţă, pentru că efectul, structura nouă, este un salt calitativ care depăşeşte cu mult posibilităţile virtualelor cauze.

Concomitent cu examinarea şi cu respingerea celor trei modalităţi de apreciere a textului literar de către critica „ştiinţifică", teoreticianul purcede la aşezarea pietrelor de fundament ale propriului edificiu. Negaţia dragomiresciană nu se produce numai pentru a distruge, ci şi pentru a construi. Impresionantul volum de cunoştinţe estetice, filozofice, literare etc. este pus în mişcare pentru a dovedi că opera eminesciană (lucrarea de artă, în genere) se cere explicată în ea însăşi, după norme adecvate. Drept obiectiv al cercetării, Dragomirescu instituie adevărul artistic al creaţiei. Cine înţelege specificul artei nu se întreabă, ca Aron Densusianu, dacă „luceafărul are raze atât de puternice să străbată prin fereastră, ba încă să se mai resfrângă şi în oglindă?", pentru motivul bine întemeiat că „ceea ce trebuie să-i cerem artei nu e adevărul relaţiunilor dintre lucruri, adevărul materialului întrebuinţat, ci adevărul

[13] Ibidem, p. 108.
[14] Ibidem, p. 108.

artistic”[15]. Definirea acestuia prin prisma reliefării „legăturilor necesare” ce se stabilesc între imagini, personaje, situații, conflicte, acțiuni etc. constituie, în mod cert, una din cele mai profunde intuiții ale autorului *Științei literaturii*. Se află aici indicații privind un nou mod de explorare a universului poetic eminescian, care anticipă viitoarele procedee structuraliste. Dar, ca întotdeauna la Dragomirescu, meritele se învecinează cu limitele. Evaluarea unui fenomen al creației umane prin esența lui se înscrie printre cele mai valoroase idei ale gândirii sale despre artă. Explicarea acestuia, însă, numai din punct de vedere estetic sărăcește valoarea artistică de multitudinea semnificațiilor eteronomice pe care le include, imprimând studiului o direcție estetizantă.

Sugestiile privind interpretarea creației poetului, conținute în *Critica „științifică” și Eminescu*, vor fi dezvoltate, mai târziu, odată cu conturarea și cu definitivarea sistemului său estetic, în conformitate cu perspectiva oferită de teoria capodoperei.

În anii care premerg și urmează publicării lucrărilor fundamentale ale lui Dragomirescu, *Știința literaturii* (1926), *Principii de literatură* (f.a.) și *Teoria poeziei* (1927), creația eminesciană a constituit obiectul mai multor studii și articole: *Proza epică a lui Mihai Eminescu* (1908), *Caracterizarea lui Eminescu* (1919), *Eminescu* (1934) și *Eminescu – poet universal* (1941). Alte aspecte ale liricii eminesciene, studiate îndeaproape în numeroase „aplicațiuni” ce încheie capitolele de estetică ori de teorie literară, se adaugă studiilor menționate, împlinind viziunea dragomiresciană despre poet.

Puse în legătură cu principalele părți ale capodoperei (fond, formă și armonie), toate aceste considerații despre poet, atât de dispersate uneori una față de alta, se alătură și se întregesc, alcătuind un amplu comentariu eminescian.

Dând prioritate fondului, Dragomirescu evidențiază substanța etern omenească a tematicii poeziilor lui Eminescu, factor decisiv în sublinierea universalității creației sale. În *Mortua est!*, „din incidentul morții copilei, se ridică la con-

---

[15] Ibidem, p. 120.

templarea întregii soarte omeneşti”[16], în *Înger şi demon* pune în lumină forța extraordinară a iubirii de a apropia şi înălța „sufletele”, în *Scrisoarea I* dă glas umanei „zbateri între frumusețile vieții şi între piericiunea ei”[17], în *Împărat şi proletar* aduce, în prim plan, „lupta între cei săraci şi cei bogați”[18], în *Luceafărul* face transparentă „singurătatea geniului în mijlocul obişnuit al omenirii”[19], iar în lirica de dragoste atinge cea mai „universală simțire” a sa.

Etern omenescul dobândind mereu, cu fiecare creator, o altă față, preocuparea lui Dragomirescu se îndreaptă către descoperirea acelor nuanțe care fac ca marile teme şi probleme ale literaturii universale să devină eminesciene. Dacă pesimismul lui Teognis e „apoftegmatic şi didactic”, al lui Horațiu „epicureian”, al lui Musset „retoric”, al lui Vigny „intelectualist şi rigid”, al lui Leopardi „discursiv şi dureros”, al lui Lenau „abrupt şi relativ”, pesimismul lui Eminescu este „încântător”, „cumpănit”, „cald, fără a cădea în sentimentalism”, „fluid” şi „intuitiv”. Tot astfel, farmecul naturii la Horațiu şi Virgil e „plastic şi olimpian”, la Victor Hugo e „larg şi luminos, dar deseori retoric şi manierat”, la Leopardi este „contemplativ, fără suavitate”, la Lenau „rigid şi maladiv”, în vreme ce la poetul nostru e „neîntrecut prin perspectivele ce deşteaptă în suflet” sau „prin vraja ce înconjoară lucrurile”, e „larg şi luminos (…), dar n-are nici cea mai mică retorică”, iar „durerea contemplativă ce întâlnim în descrierile lui (…) nu e propriu-zis dureroasă, ci suavă şi duioasă”[20].

În consecință, tot ce produce Eminescu poartă pecetea puternicei lui personalități artistice. Într-o singură frază, densă şi limpede, Dragomirescu a evidențiat acest fapt, trăgând o concluzie, după părerea noastră, definitivă: „Eminescu, orice atinge, îndumnezeieşte. Fiecare fragment al lui e ca un fir de

---

[16] *Principii de literatură*, (f.a.) p. 138.

[17] *Eminescu – poet universal*, în *Analele Academiei Române (Memoriile secțiunii literare)* seria III, tom. X. mem. 4, Bucureşti, 1941, p. 84.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem.

[20] *Eminescu*, în *Omagiu lui Mihail Eminescu*, volum editat de comitetul „Pro Eminescu”, Bucureşti, 1934, p. 86

aur, ce trebuie gustat şi păstrat. Chiar când o bucată este slabă ca totalitate, e sclipitoare ca amănunt”[21].

Oricare ar fi punctul de plecare, o poezie populară sau textul unui autor cunoscut, Eminescu sfârşeşte prin a deveni el însuşi. Comparând poezia lui Gottfried Keller, *Der Stern*, cu ceea ce la prima vedere pare traducerea ei, cunoscuta *La steaua*, Dragomirescu arată cum, plecând de la ideea poetului german, dar adâncind-o, Eminescu „nuanţează altfel imaginile şi-i dă o nouă căldură şi culoare, care lipseşte originalului”[22]. Cu alte cuvinte, bucata „onorabilă, compusă mai mult cu capul” devine o capodoperă.

Cu fiecare pas făcut în această direcţie, Dragomirescu orientează interpretarea către unul din aspectele cele mai dificile şi mai importante, totodată, ale exegezei sale despre poet, definirea originalităţii eminesciene. Examinarea chestiunii, în spirit critic, ne permite să relevăm încă o dată dificultatea pe care o comportă comentariul dragomirescian, atunci când elementele unei estetici realiste stau în penumbra celor provenite dintr-o gândire filozofică idealistă.

Nota definitorie a operei lui Eminescu e dată de „o antiteză pe care am putea-o numi divină, fiindcă conţine într-însa întreaga esenţă a existenţei, atât cât o putem cunoaşte prin prisma marilor cugetători ai omenirii”. Această sinteză, „realizată ca o unitate concretă sufletească, este compusă, pe de o parte, din simţimântul nemecniciei vieţii, iar, pe de alta, în farmecul cuceritor şi infinit al ei”[23].

Conform acestor considerente, *Scrisoarea I* devine, în viziunea critică dragomiresciană, opera reprezentativă pentru geniul lui poetic, deoarece „conţine toată esenţa poeziei eminesciene”[24].

Delimitarea surselor a ceea ce numim eminescianism în sinteza celor două aspecte contradictorii dovedeşte o intuiţie extrem de fină, deoarece propune o soluţie sugerată de însăşi

---

[21] Ibidem, p. 88.

[22] *Ştiinţa literaturii*, Bucureşti, 1926, p. 280.

[23] *Caracterizarea lui Eminescu*, în *Poezii* de M. Eminescu, Editura Universul, 1937, p. 5.

[24] *Eminescu – poet universal*, p. 83.

complexitatea operei şi a spiritului poetului. Fără să poată fi vreodată circumscrisă exact, originalitatea se poate, totuşi, aproxima, iar aproximarea dragomiresciană este la fel de îndreptăţită ca oricare alta, care se întemeiază pe cunoaşterea operei. Taine, căutând să desprindă acea *faculté maîtresse* a scriitorului studiat, ori Ibrăileanu, străduindu-se, în *Spiritul critic*, să prindă într-o formulă specificul unei personalităţi şi al unei creaţii artistice, îşi asumau riscuri asemănătoare.

Până aici, încercarea lui Dragomirescu se menţine pe un teritoriu frecventat adeseori de critica şi istoria literară. Observaţia este valabilă şi pentru derivarea specialităţii eminesciene din modul deosebit de a gândi şi a simţi al fiinţei naţionale din care face parte poetul. Sunetul unic, eminescian, reprezintă, în acest caz, o potenţare la mari altitudini de cugetare a sentimentului de duioşie cuprins în spiritualitatea românească şi relevat de creaţia populară care îl reflectă cel mai autentic: doina. Criticul apreciază că „Eminescu însuşi, prin duioşia lui melancolică, prin pesimismul lui, aici senin, aici revoltat, este manifestarea directă, cea mai înaltă, a sufletului poporan românesc, a păturii de veacuri apăsate de întuneric şi nevoi. Eminescu este adevărata eflorescenţă de importanţă universală a sentimentului fundamental de duioşie şi tânguire, care circulă în poezia noastră poporană. Eminescu este doina ajunsă poemă, dar câştigând un iz prea filozofic”[25]. Pesimismul eminescian continuă, dar dă rezonanţe noi cântecului celor însetaţi de lumină şi dreptate, poetul devenind glasul autorizat al întregii „conştiinţe poporane”. Situarea celui mai de seamă poet al nostru în descendenţa cântăreţului anonim dovedeşte măsura în care Dragomirescu a cunoscut şi a preţuit valorile artistice create de imaginaţia poporului.

Rod al unei observaţii atente a liricii eminesciene, constatările lui Dragomirescu produc deruta cititorului odată cu integrarea lor în sistemul său estetic, mai exact, atunci când sunt puse în legătură cu acele capitole care se ocupă de geneza frumosului. Acum, datorită fundalului metafizic pe care se proiectează, personalitatea artistică a lui Eminescu se rupe de

[25] *Critică*, vol. II, Bucureşti, 1928, p. 62.

timp, spaţiu şi cauzalitate, iar sinteza dintre „simţământul nemecniciei vieţii" şi „farmecul cuceritor şi infinit al ei" devine un „efect al unificării generale între spirit şi natură"[26]. Prin această optică, originalitatea eminesciană e dată de modul particular în care poetul realizează unirea sufletului cu natura, sub impulsul direct şi tiranic al unor forţe necunoscute. Făcând abstracţie de acest cadru fără istorie, încercarea de a aproxima obârşia inefabilului eminescian merită să reţină atenţia cercetătorului, nu neapărat prin îndrăzneala ei, cât prin doza de adevăr pe care o conţine.

Altădată, tot datorită aceloraşi răsfrângeri ale unei filozofii idealiste în estetică, consideraţiile autorului referitoare la Eminescu cunosc o finalizare corespunzătoare. Astfel, deşi observă atitudinea critică a poetului faţă de societatea în care trăieşte (*Împărat şi proletar* conţine cea mai acerbă şi completă critică a burgheziei"[27], iar în *Scrisoarea III*[28] sesizează condamnarea, de către Eminescu, a degradării idealului moral al contemporanilor), Dragomirescu nu stăruie asupra acesteia ca fiind semnificativă prin ea însăşi, ci o consideră, numai ca punct de plecare, material necesar pentru a contura şi susţine marile idei şi aspiraţii ale omului de totdeauna: „în *Scrisoarea III*, Eminescu nu laudă trecutul ca trecut şi nu despreţuieşte prezentul ca prezent, ci trecutul şi prezentul sunt numai mijloace poetice pentru a pune în relief un ideal moral şi naţional"[29]. La acest nivel al interpretării, tendinţa de a dezvălui referinţe la faptele de viaţă contemporane cade. Nu încape îndoială că valoarea unei opere atârnă de gradul de transcendere a contingentului, însă a rupe punţile de legătură dintre acesta şi sfera universalităţii înseamnă a goli generalul de robusteţea pe care i-o infuzează particularul, momentul istoric.

Spre deosebire de observaţiile făcute asupra fondului, cele referitoare la formă (ritm, stil şi forme literare) sunt dominate, aproape în întregime, de tendinţele esteticii realiste. Avânturilor speculative favorizate, uneori, de către fond (stările

[26] *Ştiinţa literaturii*, p. 84.
[27] *Eminescu – poet universal*, p. 84.
[28] *Teoria poeziei*, Bucureşti, 1927, p. 86.
[29] Ibidem, p. 104-105.

sufleteşti afective, volitive şi intelective, care reprezintă întreg „sufletul” omenesc) li se opune, de data aceasta, o riguroasă supunere la obiect.

Element de bază al formei, limba lui Eminescu cuprinde „tot ce are mai frumos graiul vechi cu graiul moldovenesc, cuvintele strălucite alături de cuvintele umile, cele idealiste alături de cele realiste, neologismele care iau viaţă în versul lui, cu băştinaşele”[30]. Cunoaşterii în întindere şi profunzime a limbii române i se adaugă capacitatea de invenţie lingvistică a poetului, creatorul literar fiind dublat de un făuritor de limbă. Dragomirescu afirmă, prin numeroase exemple[31], marile posibilităţi de care dispunea Eminescu pentru a îmbogăţi – în procesul de transfigurare poetică a realităţii – cuvintele obişnuite cu „nuanţe”, „rezonanţe” şi „modulaţii” noi. Distincţia dintre „limba comună” şi limba artistică a lui Eminescu (prin extensiune a oricărui mare scriitor) se sprijină tocmai pe reliefarea funcţiei estetice a celei din urmă.

În cazul formei, faptul devine „pipăibil” la cea mai neînsemnată intervenţie a noastră în cuprinsul capodoperei. Orice modificare în ordinea cuvintelor atrage după sine o modificare a „intonării originale şi a pauzelor” şi „mutilează opera”. O altă sonoritate impune o altă semnificaţie şi un alt efect estetic. Examenul întreprins asupra unei poezii de Eminescu, al cărei punct de plecare îl constituie un model străin, face – şi de data aceasta – proba profundei lui originalităţi. Comparând bucata lui Lenau, *Das dürre Blatt* cu aşa-zisa „transpunere” a ei în româneşte, *Foaia veştedă*, Dragomirescu, sprijinit pe acelaşi aparat analitic, ajunge la concluzia că „propoziţiunile prin care se exprimă Lenau sunt mai bine aduse în concordanţă cu ritmul, cuvintele sunt mai intelectuale, mai lipsite de rezonanţa sentimentală, ritmul în care sunt aşezate este mai dur, mai cu seamă din pricina câtorva eliziuni silnice. Efectul estetic este de lapidarism, conciziune, intelectualitate. Propoziţiunile prin care se ex-

---

[30] *Principii de literatură*, p. 37.

[31] Vezi, în special, analiza poeziei *Somnoroase păsărele* din ediţia noastră.

primă însă Eminescu adesea nu se sfârşesc odată cu versul şi trec dezlânându-se şi în celălalt, şi de aceea fac un efect mai molatic, mai puțin strâns, mai duios. Aceasta se constată şi din faptul că, pe când Lenau întrebuințează ritmul iambic, care e energic şi oarecum dramatic, Eminescu întrebuințează versul trohaic, care e mai lin şi mai contemplativ”[32].

Prilejuind cele mai neprevăzute asociații, integrarea şi ordonarea cuvintelor în tiparele unei structuri noi au consecințe incalculabile în planul expresivității: „cuvântul *mişcătoarea* care, luat izolat, nu produce nici o impresie deosebită – în legătură cu cuvântul *mărilor*, şi numai ca simplu sunet – devine sugestiv dincolo de orice aşteptare”[33]. „Greşelile” de rimă, explicate prin nevoia de comunicare a unui fond puternic, sfârşesc prin a fi absorbite de această extraordinară forță de sugestie ce reprezintă, după Dragomirescu, trăsătura definitorie a stilului eminescian. Din aceste considerente, Eminescu nu poate fi comparat decât cu Shakespeare, nunta insectelor din finalul poemului *Călin* „nu-şi găseşte perechea în literatura universală decât în descrierea reginei Mab, de către Mercuțio, în *Romeo şi Julieta”*[34].

Prin tehnica execuției şi a efectelor obținute, descrierile lui Eminescu sunt trecute în rândul celor mai realizate ale literaturii universale: „Descrierile lui pretutindeni infirmă teoria lui Lessing care nu admite decât descrierile scurte sau pe cele transformate în narațiuni. Sugestibilitatea şi căldura imaginilor lui Eminescu le topesc marginile şi le împreună, fără intervenția noastră, într-o singură imagine complexă neuitată. Aceste descrieri sunt modele pentru toate veacurile”[35]. După cum se poate observa aici, ca şi în alte părți, judecata de valoare se desprinde aproape pe nesimțite din miezul constatării. Susținându-se reciproc, acestea definesc şi justifică rațiunea actului critic dragomirescian.

Poposind în numeroase rânduri asupra ritmului eminescian, „impresia de ceva barbar şi incult”, pe care contemporanii

---

[32] *Ştiința literaturii*, p. 294.
[33] *Principii de literatură*, p. 39.
[34] *Eminescu – poet universal*, p. 86.
[35] *Eminescu*, p. 91.

neavizați ai poetului au criticat-o, e pusă de Dragomirescu în relație cu necesitatea de a da expresie „unei inspirațiuni geniale năvalnice”. Transmițând energia acesteia, ritmul lui Eminescu, chiar „înfrângând regularitatea formei, este necesar aşa şi nu altfel”[36].

După examinarea critică a considerațiilor lui Dragomirescu despre fondul şi forma poeziei lui Eminescu, ajungem la unul din capitolele cele mai rezistente ale exegezei sale despre poet, acela dedicat dezvăluirii legăturilor dintre fondul şi forma operei, dintre componentele fondului şi cele ale formei etc. Rămân memorabile, în această privință, analiza poeziei *Mortua est!* Şi, sfidând ironiile lui Lovinescu[37], aceea a poeziei *Somnoroase păsărele*.

Analizând-o pe cea din urmă, esteticianul face demonstrația strânsei întrepătrunderi care există între concepția poetică şi expresia ei. Urmărind atent, prin desfăşurarea unui aparat analitic minuțios, relația sonoritate-semnificație, Dragomirescu reuşeşte să dovedească modul în care forma poeziei trădează, prin modificările care se produc în accentuarea sunetelor, în ritmul pauzelor, în alegerea şi ordonarea cuvintelor ca şi în formele literare, nuanțele concepției poetice.

Astfel, limitându-ne la exemplificarea prin sunete, „predominarea evidentă a vocalei u”, din strofa întâia, este impusă de „o anume predispoziție a sufletului spre liniştire şi aromire tainică”; „inconştienta preponderență a sunetului vocalic o”, din strofa a doua, arată că „simțimântul tăiniciei” a devenit „mai larg, mai depărtat şi totuşi atât de intim”; „predominarea cu profuziune a literei surd deschise e”, din strofa a treia, subliniază că impresia mistică a tăiniciei lucrurilor din natură e cât mai intensă”; iar „sunetul înalt i”, din ultima strofă, sugerează cum „impresia de tăinicie cuprinde cu aripile ei nevăzute întreaga existență, ce parcă se lărgeşte şi se înalță până la depărtările zării şi până la înălțimile cereşti”[38].

---

[36] *Ştiința literaturii*, p. 330.

[37] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 258-260.

[38] *Ştiința literaturii*, p. 187-191.

Accentuarea ori frecvenţa celor mai mici părţi ale învelişului sonor sunt în măsură să ne releve nuanţele pe care le cuprind sensurile fondului. Puterea de sugestie a vocalelor şi a consoanelor ca şi modul de a fi al celorlalte componente ale formei nu pot fi concepute în afara impulsurilor primite de la fond, după cum componentele fondului nu pot fi închipuite fără de existenţa formei. „Unitatea organică” şi timbrul unic al bucăţii analizate sunt scoase în relief prin descoperirea numeroaselor fire de legătură care se stabilesc între părţile fondului şi cele ale formei. Examinată pentru prima oară, la noi, din acest unghi, ce aminteşte în multe privinţe structuralismul, opera lui Eminescu dezvăluie, în rigurozitatea construcţiei, înţelesuri şi frumuseţi necunoscute până acum. În mod cert, dominanta estetică în interpretare devine cu atât mai clară, cu cât pătrundem mai adânc mecanismul analitic.

O asemenea înţelegere a fenomenului literar permite o largă deschidere spre universalitate. Din perspectiva estetică secondată de motivaţii filozofice şi psihologice, Dragomirescu a dovedit, cu o consecvenţă şi temeinicie nemaiîntâlnite până la el, dimensiunea universală a poeziei eminesciene. Aproape întotdeauna, indiferent de punctul de plecare sau de aspectul pe cale-l analizează, consideraţiile lui Dragomirescu despre poet sfârşesc, aşa cum ne-am putut da seama, în planul universalităţii. Autorul *Luceafărului*, „prin adâncimea, vibraţia şi expresivitatea lui, prin amploarea, perspectiva şi consistenţa lui e unul dintre geniile lirice cele mai mari ale lumii”[39].

Rămânând el însuşi, Eminescu se dezvăluie întotdeauna sub înfăţişări noi: „cutremur sufletesc” în *Mortua est!*, „sinceritate dureroasă” în *Epigonii*, „umor idilic şi pasionat” în *Călin*, „voluptatea pătrunzător platonică” în *Noaptea*, „adâncimea şi energia accentelor, unice în literatură, ale suferinţei sociale” în *Împărat şi proletar*, „admiraţia şi indignarea etică” în *Scrisoarea III*, „seninătatea dumnezeiască” în *Luceafărul*, „surâsul grandios şi mucalit” în *Mitologicale*, „nespusul farmec al naturii”[40] în toată poezia erotică. Poate aici – sugerează

---

[39] *Eminescu*, p. 86.

[40] Vezi, în acest sens, *Caracterizarea lui Eminescu*, p. 4.

Dragomirescu –, în această însuşire a unui eu poetic de a se manifesta într-o multitudine de ipostaze stă taina marii creaţii.

Cu puternice note romantice („imaginativitatea”[41]) şi realiste („adâncimea psihologică”[42] din lirica de dragoste), Eminescu nu este nici romantic şi nici realist, ci, prin „seninătatea concepţiei”[43] din *Luceafărul*, ori prin echilibrul realizat între „ideea repulsivă a periciunii vieţii” şi „imaginea fermecătoare a lunii”[44], în *Scrisoarea I*, dobândeşte – după Dragomirescu – puternice virtuţi clasice. Devine, prin urmare, unul din cei mai iluştri reprezentanţi ai dominantei „prin excelenţă poetică şi clasică”[45] a literaturii noastre. Se limpezesc, astfel, temeiurile unei noi relaţii: universal-naţional: „Eminescu este mare şi universal, neîncetând a fi naţional, prin minunata lui formă, prin fond şi, precum vom vedea, mai cu seamă prin armonie”[46].

Sporadică în critica noastră, până nu de mult, preocuparea pentru reliefarea universalităţii scriitorilor noştri, constantă a mai tuturor studiilor şi „aplicaţiunilor” lui Dragomirescu despre Eminescu, îl aproprie pe autor de spiritul cercetării contemporane. În mod simbolic, la începutul şi la sfârşitul activităţii esteticianului se află câte un studiu despre poet, *Critica „ştiinţifică” şi Eminescu*, în 1894, şi *Eminescu – poet universal*, în 1941. Revenirea necurmată la Eminescu înseamnă, pentru Dragomirescu, o încercare mereu reînnoită de a face accesibil idealul de perfecţiune teoretizat în „capodoperă”.

Importanţa comentariului lui Dragomirescu despre poet stă în strădania autorului de a dezlega esenţa eminescianismului. Stăruind asupra adâncimii fondului şi a expresivităţii formei, evidenţiind, printr-o analiză împinsă până la extrem, relaţiile dintre componentele acestora, sau comparându-l pe Eminescu, din diverse unghiuri, cu mari poeţi ai lumii,

---

[41] *Eminescu*, p. 89.
[42] Ibidem.
[43] *Critică*, vol. II, p. 278.
[44] Ibidem.
[45] Ibidem, p. 273-283.
[46] *Eminescu – poet universal*, p. 80.

Dragomirescu nu a căutat decât să găsească mereu alte nuanțe care să-i permită circumscrierea cât mai exactă a inefabilului eminescian. Suportul explicațiilor dezvoltate în jurul numeroaselor aspecte pe care le comportă chestiunea aceasta este oferit, după cum am văzut, când de o gândire estetică impregnată de filozofia idealistă, când de o estetică realistă, ancorată puternic în ființa operei. Delimitând mereu între cele două tendințe, ne-am străduit să punem în lumină părțile trainice, mult mai numeroase, ale exegezei dragomiresciene. Se află aici, în stare embrionară, câteva sugestii prețioase care pot constitui veritabile puncte de plecare pentru elaborări ulterioare. Pentru toate aceste motive, studiile lui Dragomirescu despre poet, cunoscute doar de un cerc restrâns de specialişti, deoarece lipsesc textele, merită să fie puse la îndemâna tuturor celor preocupați de aceste probleme.

În exegeza eminesciană, contribuția celui care a scris *Ştiința literaturii* este de primă mărime. Deşi ar fi greu să facem o demonstrație riguroasă cu citații, continuăm să credem că cercetările lui D. Caracostea privind personalitatea poetului şi expresivitatea limbii lui, aplecarea lui T. Vianu către izvoarele armoniei eminesciene, ca şi sublinierea, de către L. Rusu, a laturii originale a pesimismului eminescian în comparație cu cel schopenhauerian, continuă sau includ, pe undeva, o sugestie dragomiresciană.

Mai mult ca oricând, astăzi, datorită unor metode moderne de investigație a textului poetic, Dragomirescu, în care recunoaştem un precursor, nu mai poate fi ocolit.

Zusammenfassung

In der Geschichte der rumänischen Ästhetik, Mihail Dragomirescu stellt ein bedeutendes Moment dar. Er erkennt, wie Maiorescu, die Notwendigkeit das Kunstwerk aus ästhetischem Standpunkt zu evaluieren und bezieht es nicht auf die Zeit und den Lebenskreis in dem es erschienen ist. Diesen Ideen zufolge, Eminescus Lyrik erscheint als eine der tiefsten in der Weltliteratur und das spezifische Element seiner Dichtungen ist die sublime Antithese zwischen dem Zauber der Existenz und dem ephemeren Dasein.

Eminescologia recentă în dezbatere.
Recenzii, comentarii, note

Eminescu în „Caietele de la Putna”

Lucia CIFOR
(luc10for@gmail.com)

Revista „Caietele de la Putna”, aflată la cel de-al treilea număr, reprezintă o publicație preponderent științifică, editată de Fundația „Credință și Creație. Academician Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”, al cărei sediu se află la Mănăstirea Putna. Aici, într-un loc în care faptele culturale și științifice dobîndesc ceva din duhul smereniei specifice sfintelor lăcașe, se desfășoară de ceva timp o serie de colocvii științifice pe teme diferite de la an la altul. Manifestările științifice și culturale care au loc la Putna în fiecare lună august nu ar fi fost posibile fără eforturile de organizare și coordonare venind din partea unor reputați învățați laici, precum academician Dan Hăulică (președinte al Fundației sus pomenite), redactorii de la Radio România Cultural București (Teodora Stanciu, care este și secretara Fundației, și Oana Enăchescu). Mai presus de acestea, toate edițiile de pînă acum ale Colocviilor de la Putna au fost posibile grație sprijinului (de toate felurile: material, logistic etc.) din partea Mănăstirii Putna, cu binecuvîntarea unor înalți ierarhi (Înalt Preasfințitul Pimen, arhiepiscopul Sucevei și al Rădăuților, Arhimandrit Melchisedec Velnic, starețul Mănăstirii Putna), precum și cu implicarea covîrșitoare a unor cultivați și studioși ieromonahi ai locului (ieromonahul Dosoftei Dijmărescu, ieromonah Teofan Popescu, ca să pomenim doar două dintre multele nume ale celor implicați). Contribuțiile participanților la Colocviile de la Putna (academicieni, profesori universitari, cercetători, publiciști, artiști plastici și actori, dar și doctoranzi, masteranzi și chiar studenți) formează conținutul diverselor numere tematice ale revistei „Caietele de la Putna”, revistă

publicată de Editura Nicodim Caligraful a Mănăstirii Putna. Primele două numere tematice ale revistei sunt: „Tradiție spirituală românească şi deschidere spre universal” (nr. 1/2008) şi „Epoca noastră. Tensiunea etic-estetic” (nr. 2/2009). Cel de-al treilea număr al „Caietelor de la Putna”, (nr. 3, III, 2010) conține lucrările Colocviului Internațional cu tema *În căutarea absolutului: Eminescu*, desfăşurat între 19 şi 22 august, în anul 2009, la Putna, cu prilejul comemorării a 120 de ani de la moartea poetului. Manifestarea ştiințifică, la care au participat academicieni, profesori universitari, dar şi doctoranzi ori tineri cercetători din țară şi din Republica Moldova, ca şi din Ucraina (Universitatea de la Cernăuți), a fost organizată de către Fundația „Credință şi Creație. Academician Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta”, al cărei sediu se află la Mănăstirea Putna, acolo unde îşi doarme somnul de veci comparatistul şi eminescologul Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în a cărei memorie s-au desfăşurat lucrările colocviului pomenit mai sus.

Cele mai multe pagini ale revistei sunt consacrate, cum era şi firesc, comunicărilor şi – lucru rar întîlnit! – intervențiilor pe marginea comunicărilor susținute fie în plenul manifestării, fie la diferitele secțiuni ale colocviului, moderate, la ediția din anul 2009, de acad. Dan Hăulică, acad. Eugen Simion, acad. Al. Zub, ca şi de profesorii universitari Ion Pop, Liviu Leonte, Gheorghiță Geană, Maria Şleahtițchi ş.a.

Una dintre primele comunicări susținute în plen a fost cea a academicianului Eugen Simion, cunoscut eminescolog şi editor al operei lui Eminescu. Vorbind despre *Eminescu între zelatori şi delatori* (acesta este chiar titlul lucrării cu care se deschide secțiunea *Comunicări, intervenții* a „Caietelor de la Putna”), reputatul critic şi istoric literar bucureştean descrie situația într-un succint şi extrem de sugestiv paragraf: „Eminescu este şi va continua, am impresia, să fie victima a cel puțin trei tipuri de abuzuri în publicistica românească: victima, întîi, a zeflemelei româneşti („care Eminescu”? „mai lăsați-mă, domnilor, cu Eminescu vostru”, „mi-ați împuiat capul cu Eminescu”), victimă, apoi, a unei adorații necritice (aceea pe care o denunța în anii ’30 G. Călinescu în primele

pagini din *Opera lui Eminescu*), adorație care ia uneori forme repetitive şi aberante (*Eminescu este un precursor în termodinamică, Eminescu este, în genere, un monstru de ştiință şi cultură, Eminescu-Ceahlăul, Eminescu-catapeteasma noastră etc.*); Eminescu devine în zilele noastre victima, cu precădere, a celor care cred că lumea românească nu merge bine azi din cauza acestui cult pentru Eminescu şi, în consecință, statuia lui trebuie dărîmată… El ar fi vinovat de tot ce s-a întîmplat rău în societatea românească în ultimul secol: de la excesele naționalismului pînă la izolarea culturii noastre. Acesta este victima zeflemitorilor de tot felul, de toate rangurile. Ei se folosesc de discursul encomiastic al zelatorilor pentru a riposta cu un discurs delator plin de toate insanitățile la adresa poetului…" (p. 30).

Trecînd în revistă, cu eleganță dar şi cu rigoare, principalele linii de evoluție a poeticității eminesciene în lirica altor mari poeți români, linii intens studiate şi de eminescologia de vîrf din ultimele cinci decenii, profesorul Ion Pop consideră, în studiul *Reperul Eminescu*, că „moda demitizării" nu poate anula statutul pe care creația eminesciană îl are în istoria poeziei române, acela de reper fundamental: „A spune, aşadar, şi acum, că Eminescu rămîne o emblemă şi «fenomenul originar» al liricii moderne româneşti nu e deloc un act de idolatrizare forțată şi de «încremenire în proiectul lecturii», ci o realitate pe care niciun cititor serios de literatură română nu o poate neglija" (p. 56).

În acelaşi perimetru al eminescologiei *repliée sur elle-même* se situează studiul *Cîteva considerații epistemologice privind eminescologia*, semnat de noi (L. Cifor), un studiu care are drept miză reevaluarea eminescologiei (mai vechi şi mai noi) prin prisma achizițiilor şi mutațiilor epistemologice venind din spațiul diverselor studii literare şi culturale.

Următoarele patru lucrări din cuprinsul „Caietelor de la Putna" se situează în zona de interferență a studiilor culturale cu cea a studiilor literare. Dacă academicianul Al. Zub se ocupă de specificul problemelor identitare în opera eminesciană (în studiul *Eminescu şi identitatea națională*), profesorii

de la Universitatea din Cernăuți, Alexandrina Cernov (*Mihai Eminescu. Formarea personalității*) şi Ilie Luceac (în lucrarea *Eminescu şi intelectualitatea românească din Bucovina față de teoria modernă a psihologiei popoarelor (a doua jumătate a secolului al XIX-lea*), investighează dintr-un unghi relativ nou cîteva date de sociologie, psihologie şi istorie a culturii (şi literaturii), importante pentru înțelegerea dezvoltării personalității creatoare a poetului. La rîndul său, profesorul timişorean Cornel Ungureanu, unul dintre pionierii geografiei literare de la noi, îl abordează pe Eminescu din perspectiva unei geografii simbolice, urmînd şi confirmînd un gînd ale regretatei Zoe Dumitrescu-Buşulenga (cf. studiul *Eminescu şi Slavici. Proiectul unei geografii literare. O pagină a Acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta*).

În spațiul istoriei literare se situează mai multe contribuții semnate de Geo Şerban (*Eminescu în destinul lui G. Călinescu*), Valentin Coşereanu (*Eminescu – realitate şi sublimare poetică*), Sorin Lavric (*Noica şi Eminescu*), Elvira Sorohan (*Eminescu şi Kant sau marea revelație*). Altele, precum cele semnate de Maria Şleahtițchi (*Fața şi umbrele ființei: Eminescu în viziunea lui Dumitru Irimia*) şi Ioan Milică (*Poezie şi limbaj*), reprezentînd studii de stilistică şi poetică, tratează despre contribuțiile de eminescologie ale regretatului profesor Dumitru Irimia. Sunt abordate şi alte aspecte ale limbajului poetic eminescian de către: Gheorghiță Geană (*Hyperion, între suflet şi spirit*), Carmen-Raluca Şerban-Naclad (*Sensuri ale morții în poezia eminesciană*), Ramona Horodnic (*Valențe ale sacrului în* Făt-Frumos din lacrimă), Nicoleta Redinciuc (*Omul eminescian. Limitări şi nemargini*), Oana-Georgiana Enăchescu, (*Odă <în metru antic>. Setea arzătoare de absolut*), Ilie Moisuc (*Eminescu şi lumile gîndirii*).

Penultima secțiune a revistei „Caietele de la Putna" conține recenzii sau comunicări, unele dintre acestea din urmă nesusținute public, aparținînd unor reputați specialişti din Italia (Bruno Mazzoni, *Note pentru o relectură a variantelor eminesciene*) ori din România (Liviu Leonte, *Semnificațiile unei biografii*; Dan Hatmanu, *„Destin nepereche"*; Diana

Cîmpan, *Asumarea sacrului sub zodia eminescianismului*; Elena Docşănescu, *O statuie a lui Eminescu. Unde se află statuia lui Eminescu de la Dumbrăveni-Botoşani*).

Numărul de faţă conţine, ca şi celelalte numere ale revistei „Caietele de la Putna”, nu doar textele lucrărilor ştiinţifice susţinute de către participanţii la colocviu, ci şi secvenţe din cele mai importante dezbateri ştiinţifice înregistrate la diferite secţiuni ale colocviului, precum şi textele discursurilor (de la deschiderea sau de la închiderea lucrărilor Colocviului) unor înalte feţe bisericeşti (precum IPS Pimen, arhiepiscop al Sucevei şi Rădăuţilor şi Arhimandritul Melchisedec Velnic, stareţul Mănăstirii Putna, reprezentanţii gazdelor de la Putna) ori alocuţiunile unor academicieni, precum Dan Hăulică, preşedintele Fundaţiei sus pomenite, acad. Eugen Simion. În paginile revistei apare şi textul recitalului din opera dramatică a lui Mihai Eminescu, recital susţinut în mod absolut magistral de către actorul Dorel Vişan la începutul Colocviului consacrat lui Eminescu. Tot aici, apar informaţii despre expoziţia de artă plastică consacrată lui Eminescu la Putna (de către artistul plastic Neculai Păduraru în vara anului 2009), precum şi despre lansarea cărţii (reeditate) *Eminescu şi romantismul german*[1], aparţinînd Zoei Dumitrescu-Buşulenga, la Muzeul Naţional al Literaturii Române din Bucureşti, pe 29 octombrie 2009 (a se vedea *„Eminescu şi romantismul german” într-un nou veşmînt editorial*, p. 304-317). Nu în cele din urmă, numărul de faţă al „Caietelor de la Putna” conţine şi o cronică a celor mai importante ecouri pe care le-a avut Colocviul de la Putna în presa literară a anului 2009 (cf. articolele semnate de Sorin Lavric şi de Al. Zub).

Scrutată sub cerul benefic al Putnei – „Ierusalimul românesc” (cum îi spunea poetul), opera lui Eminescu apare reflectată în „Caietele de la Putna” aşa cum este: *consistentă*, *vie*, *actuală.* Prin Colocviile de la Putna, ca şi prin revista editată cu acest prilej, Putna, vatra istorică a unor multiseculare tradiţii spirituale şi culturale româneşti, a devenit,

---

[1] Cf. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, ediţie critică de Dumitru Irimia, Editura Nicodim Monahul, Putna, 2009

astăzi, şi locul întîlnirii unor generaţii diferite de specialişti, locul unde se învaţă şi se practică, nu întotdeauna simplu, dialogul dintre diferite categorii de învăţaţi laici şi clerici. Puterea unificatoare a dezbaterilor de la Putna, confirmată şi de paginile numărului revistei de care ne-am ocupat, îşi are sursa în credinţa în adevăr, bine şi frumos. Căutarea, identificarea şi exprimarea lor au reprezentat principalele mize ale demersurilor ştiinţifice şi/sau culturale ale participanţilor (şi, implicit, ale tuturor semnatarilor articolelor din revistă). Pentru toţi aceştia, ştiinţa şi cultura sunt şi forme ale slujirii nevoii de absolut, din care Eminescu (Colocviul s-a numit, nu întîmplător, *În căutarea absolutului: Eminescu*), ca puţini alţii, a făcut o temelie a întregii lui activităţi creatoare.

George Popa –*Eminescu sau dincolo de absolut*

(Editura Princeps Edit, Iaşi, 2010)

Irina HĂILĂ

Lucrarea *Eminescu sau dincolo de absolut* de George Popa reprezintă o mărturie despre pasiunea de o viață a autorului: studiul operei eminesciene. În volumul apărut la editura Princeps Edit, în 2010, sunt reunite toate lucrările consacrate, de-a lungul timpului, operei poetului: *Spațiul poetic eminescian* (1982), *Prezentul poetic eminescian* (1989), *Spiritul hyperionic sau sublimul eminescian* (2003), *Libertatea metafizică eminesciană* (2005). Prezența în acelaşi volum a acestor lucrări evidențiază câteva constante ale discursului critic, consecvența în privința metodelor de cercetare aplicate, predominanța viziunii sintetice, bazată pe intuiția unor coordonate ale poeticului, identificate în întreaga operă eminesciană. În exegeza acestui autor de o cultură excepțională, cititorul poate descoperi o apropiere până la identificare cu spiritul operei eminesciene.

Ceea ce notează George Popa despre poet – „Eminescu nu doar a teoretizat, a experimentat cugetarea, ci a trăit efectiv ceea ce a gândit, acele fulgurații intelectuale cu ajutorul cărora a deschis orizonturi vizionare întrezărite doar de cei rari şi, din acest motiv, greu accesibile, denumite de el însuşi sublime revelații ale misterului etern”[1] – se poate aplica, în aceeaşi măsură, exegetului care *trăieşte efectiv* în spiritul operei emi-

---

[1] Popa, George, *Eminescu sau dincolo de absolut*, Princeps Edit, Iaşi, 2010, p. 494.

nesciene, urmărind „convertirea spațiului naturii, a orizontului material din afară, în spațiu poetic sufletesc”[2], „absolutizarea prezentului”[3] sau „drama timpului”[4], cristalizarea „spiritului hyperionic”[5], „eliberarea metafizică a geniului”[6]. Celor patru coordonate ale poeticului le sunt consacrate cele patru lucrări, a căror relație organică se vădeşte la o lectură a întregului volum.

Felul în care autorul sintezelor critice îşi concepe demersul analitic ilustrează preocuparea pentru clarificarea conceptelor şi pentru identificarea relațiilor care pot fi stabilite între abstract şi concret în poezia eminesciană. Studiile critice clarifică, în partea inițială, ample noțiuni teoretice – *Spațiul în istoria spiritului* (în vol. *Spațiul poetic eminescian*), *Prezentul etern poetic* (în vol. *Prezentul poetic eminescian*), *Concepții despre sublim* (în vol. *Spiritul hyperionic sau sublimul eminescian*) –, pentru ca acestea să fie aplicate operei eminesciene, într-o viziune critică meticulos îndreptată înspre surprinderea legăturilor dintre teme, motive, simboluri – *Spații ale dorului*, *Spații ale visului şi armoniei*, *Timpul în poezia lui Eminescu*, *Dorul, prezent etern românesc*, *Vocația eminesciană a nemărginirii* etc. Din perspectivă comparatistă, sunt evidențiate liniile tematice comune ale poeziei eminesciene cu poezia lui Rilke, Tagore, Hölderlin, dar şi elementele de originalitate ale creației poetului român, care îşi au originea în unicitatea experienței ontologice şi a viziunii artistice: „Poemul – la fel ca şi orice creație artistică – exprimă o stare ontologică unică, a unui om unic, surprins într-un moment unic de un dicteu unic […]”[7]. Unitatea viziunii critice este asigurată de recontextualizarea unor direcții de analiză a discursului poetic: „structura trifazică a muzicii – viață – moarte – renaştere (sunet, stingerea sunetului şi naşterea sunetului următor)”[8] –

---

[2] *Ibidem*, p. 27.
[3] *Ibidem*, p. 27.
[4] *Ibidem*, p. 27.
[5] *Ibidem*, p. 28.
[6] *Ibidem*, p. 28.
[7] *Ibidem*, p. 203.
[8] *Ibidem*, p. 285.

este un concept critic structurant în volumul *Spațiul poetic eminescian*, reluat şi dezvoltat în volumul *Prezentul poetic eminescian* (în capitolul *Structuri „zalmoxice” în poezia eminesciană*). Recurența trimiterilor la câteva texte emblematice pentru creația eminesciană – *Luceafărul*, *Povestea magului călător în stele*, *Odă (în metru antic), Peste vârfuri* – se înscrie în aceeaşi caracteristică a viziunii critice propuse de George Popa, urmărirea semnificațiilor de ansamblu ale operei poetice eminesciene, integrată atât contextului autohton (mitul lui Zalmoxis, balada *Miorița* şi a meşterului Manole), cât şi celui universal (romantismul german, simbolismul incipient, filosofia kantiană). Izvorul, noaptea, geniul, moartea, timpul, iubirea sunt considerate teme şi motive centrale în poezia eminesciană, iar George Popa le analizează atât la nivelul realizării artistice, cât şi la nivelul semnificațiilor pe care le reliefează raportarea la ansamblul creației poetului. În poezia eminesciană, sunt identificate, de altfel, toate semnele *pătimirii* poetice caracteristice numai spiritelor trăind sub semnul absolutului: „Zborurile spirituale ale marilor poeți, ale marilor creatori ai artelor sunt vii, nu abstracte, sunt împărtăşite, *pătimite*, şi nu teoretice”[9].

Exegeza amplă dedicată operei eminesciene, surprinsă în multitudinea manifestărilor artistice şi ideatice, dar şi în relațiile profunde cu existența concretă a poetului pune în lumină ideea esențială care structurează întregul demers poetic eminescian – obsesia absolutului, ca formă de manifestare a dorinței de depăşire a sinelui. Idee pe care o revelează, de altfel, şi coerența discursului critic al lui George Popa.

---

[9] *Ibidem*, p. 474.

Despre cultura eminesciană astăzi

Livia IACOB
(liviaiacob@gmail.com)

După mai bine de două decenii de „desfiinţare” şi restaurare în libertate atât a omului, cât şi a operei Eminescu în integralitatea lor, cu exagerări care frizează absurdul şi afirmaţii subminate de incultură, contribuţiile celor care vorbesc, scriu, gândesc sau „negociază”[1] imaginea de mult deformată a mitului creat cu bună ştiinţă de Titu Maiorescu sunt încă îndatorate celebrei dispute din paginile numărului 265 din 1998 al revistei *Dilema*. Ciclica şi „îndârjita *Kulturkampf*”, *bătălia culturală* (citată de Lucia Cifor într-un articol[2] ce atrăgea atenţia asupra necesităţii de a lupta pentru metodă în eminescologie) în care s-au aruncat şi căreia continuă să i se devoteze critici literari, scriitori, oameni de cultură, dar şi de decizie politică, pare un blestem fără de scăpare. Ea îi împarte pe promotorii contemporani ai poetului în „dispozitive diferite de luptă”[3], în *iconoclaşti şi iconoduli*, în grupuri la fel de periculoase, căci dăunătoare, de *delatori* şi *zelatori* care „nu fac altceva decât să marginalizeze impactul extraordinar intelectual şi estetic cultural pe care l-a avut atât în timpul vieţii, cât şi după moartea lui (…), să distrugă autenticitatea lui Eminescu şi să transforme valorarea lui reală, culturală, este-

---

[1] Ca să reluăm aici justa poziţionare a lui Iulian Costache din *Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcţia unui canon, emergenţa unui mit*, Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

[2] „Eminescu între *Kulturkampf* şi *Methodenstreit*”, în *Studii eminescologice*, nr. 11, Clusium, Cluj-Napoca, 2009, p. 204-208.

[3] *Idem*, p. 204.

tică, spirituală în ceva cumva derizoriu"[4]. Autopromovându-se, aceştia se înfăţişează fără teamă ori ruşine opiniei publice şi îşi forţează intrarea în instituţiile culturale şi de învăţământ, folosindu-i numele pe post de „brand" într-o personală şi deloc originală strategie de marketing.

Cum se poate forţa, în atari condiţii, intrarea în normalitate? Într-o normalitate, să spunem, a echidistanţei? Dacă eminescologia recentă este datoare să semnaleze, printre altele, şi ipocrizia anumitor studii aşa-zis critice, atât de înfierată, la vremea lui, de Eminescu însuşi, nu mai puţin obligată rămâne ea, pe termen lung, să-şi reconstruiască, să-şi delimiteze în permanenţă terenul şi să orienteze personalităţile care, traversându-l, se vor forma în direcţia medierii în şi prin cultură, girată în mod fundamental de experienţa lecturii şi maturitatea hermeneutică.

Un bun exemplu în acest caz l-ar putea constitui, credem, recentele contribuţii ale universitarilor ieşeni Traian Diaconescu şi Viorica S. Constantinescu. Venind după o perioadă de tăcere întrucâtva salutară, salubră pe termen mediu, volumele acestora apărute în 2009, *Mihai Eminescu şi antichitatea greco-latină* (Editura Feed Back, Iaşi), respectiv 2010, *Dicţionar de cultură poetică. Eminescu* (Editura Universitas XXI, Iaşi), sunt mărturia aceluiaşi efort constructiv de situare a unei personalităţi gigantice într-o cultură mereu în mişcare, contradictorie prin încăpăţânarea cu care se grăbeşte să diagnosticheze. Pe urmele lui Petru Creţia din *Testamentul unui eminescolog*, cei doi autori urmăresc, pe căi diferite (a antologiei şi a dicţionarului), să readucă în discuţie necesitatea unui glosar al culturii lui Eminescu, care, normală pentru un romantic european, ţine totuşi de domeniul excepţionalului pentru un creator dintr-un spaţiu de cultură şi civilizaţie minoritar, supus strădaniei, atunci ca şi acum, de a se reintegra în familia spirituală de care era legat prin trecutul străvechi, dar despărţit prin cel recent.

---

[4] Codrin Liviu Cuţitaru, „Responsabilitatea faţă de Eminescu", în Viorica S. Constantinescu, *Dicţionar de cultură poetică. Eminescu*, Universitas XXI, Iaşi, 2010.

Mihai Eminescu şi antichitatea greco-latină, cartea clasicistului Traian Diaconescu, s-a născut, după cum însuşi autorul mărturiseşte, din dorinţa de depăşire a cercetărilor de gen din ultimele trei decenii. Acestea sunt în bună măsură discutabile, fiindcă, deşi îşi propuseseră şi ele să valorifice izvoarele marii culturi în opera poetului român, dădeau dovadă de suficienţă şi finitudine în privinţa mizei, înscriindu-se pentru totdeauna în rândul producţiilor „repetitive”, nu „creative”, altfel spus al studiilor ce promovează excesul de sursologie şi lasă într-un con de umbră interesantele probleme suscitate de estetica receptării. Însumate, lucrările de acest gen stau, e adevărat, sub semnul erudiţiei, căci obligă la permanente referiri în domenii precum literatura, istoria, arta, mitologia, religia etc., dar sunt incapabile să gestioneze noutatea lingvistică a creaţiei eminesciene „în perspectivă diacronică şi comparată, aşa cum au procedat, la vremea lor, G. Călinescu sau T. Vianu”[5] – scrie Traian Diaconescu.

De aceea se simţea nevoia unui studiu neutru care, pornind de la simpla aşezare în diacronie a cercetărilor demne de a fi avute în vedere, să pună într-o lumină nouă, prin metoda comparaţiei explicite şi implicite, aparent perimatele dezbateri de odinioară ale căror ecouri au rămas, de fapt, şi astăzi la fel de răsunătoare. Şi ce cale mai potrivită de a alcătui o astfel de inventariere decât cea a antologării?

Pornind de la influenţa fertilă pe care Antichitatea greco-latină a jucat-o în formarea personalităţii poetului, dar şi în modelarea substanţei operei, s-a născut astfel o antologie tematică, inventariind nume şi studii intens citate („Coincidenţe” al lui Al. Philippide, „Filozofia antică în opera lui Eminescu” de Cezar Papacostea sau studiul lui Al. Piru „Eminescu şi clasicismul”), dar şi altele interesante ca metodă şi concluzii, cum sunt chiar cele de hermeneutică şi prozodie comparată ale autorului (de pildă, „*Odă în metru antic*. Strofa safică antică şi configuraţii metrice eminesciene” sau „*Mitologicale*. Hexametrul antic în configuraţii eminesciene”). Selec-

[5] Traian Diaconescu, „Notă asupra ediţiei a doua”, în *Mihai Eminescu şi antichitatea greco-latină*, Editura Feed Back, Iaşi, 2009, p. 27.

ția s-a operat desigur pe criterii stricte, avându-se în vedere contribuțiile exponențiale publicate în decursul a mai mult de un secol, de la dispariția lui Eminescu și până în momentul de față. Efortul de aducere în prezent a exegezelor este evident: în *Notă asupra ediției a doua*, autorul precizează că nu a lăsat nici titlul în forma din prima ediție, „adică *Eminescu și clasicismul greco-latin*, pentru că poetul nu se inspiră numai din lumea clasică din vremea lui Pericle sau din vremea lui Augustus, ci și din epoci preclasice sau postclasice ale culturii antice”[6], dar și că a îmbogățit numărul exegezelor din volum cu articole deja cunoscute ori inedite, întrucât „aduc un spor de cunoaștere față de studiile precedente și deschid calea altor exegeze axate pe relația dintre imitație și creație în opera eminesciană”[7].

Atent structurată, antologia profesorului universitar ieșean este prevăzută cu un aparat critic pe măsură. Ea cuprinde un studiu introductiv, două note – la prima și, respectiv, cea de-a doua ediție –, corpusul propriu-zis, bibliografia actualizată și indicele de nume, atât de util cititorului grăbit. Pe post de prefață, Traian Diaconescu scrie despre „Eminescu și antichitatea greco-latină în exegeza românească”, luându-și drept motto celebra asertiune din publicistica eminesciană, „Fără cultul trecutului nu există iubire de țară”, și căutând să-și justifice demersul în pragul unui nou deceniu de provocări hermeneutice. Aflăm astfel că autorul militează pentru cunoașterea acestei exegeze și în afara literaturii de specialitate, pentru aducerea ei în aria de interes a publicului larg, „cercul strâmt” al criticii profesioniste părând un ideal restrictiv, perimat și nefolositor. Înlăturarea barierelor nu este posibilă în lipsa actului genuin de erudiție, asigurat, rezumativ, printr-o trecere în revistă a modului în care Eminescu însuși și-a format și definitivat concepția privitoare la spiritualitatea greco-latină, modelatoare de mentalitate și imaginar, cu intens potențial *poietic*. Excursul istoric, bine documentat, în adolescența poetului – când frecventarea gimnaziului din Cer-

[6] *Idem*, p. 27-28.
[7] *Ibidem*.

năuţi şi îndrumarea lui de către profesori precum Aron Pumnul sau E.R. Neubauer pun temelia culturii umaniste –, este interesat să reliefeze una din căile prin care a ajuns Eminescu la istoria, filozofia şi literatura antice, şi anume lectura din Schiller şi Goethe, „fervenţi cultivatori ai antichităţii”. La fel şi invocarea studiilor de la Viena şi Berlin, când Eminescu, pregătindu-se pentru o carieră universitară, frecventa cursurile lui Th. Vogt, „interpret al gândirii aristotelice”, R. Zimmermann, „specializat în istoria doctrinelor filozofice” şi A. Bonitz, „exeget al gândirii lui Platon şi Aristotel”[8], care îi prilejuiau apropierea de filozofia antică şi germană. Sunt invocate aici şi secvenţe tipice documentaristului literar, de pildă, mărturia lui Slavici despre faptul că poetul citea dialogurile lui Platon cu textul original în faţă şi îl aprecia îndeosebi pe Schopenhauer. Incipitul istoric, alcătuit în manieră călinesciană, se dovedeşte o bună strategie de apropiere de fondul „problemei”: studiul abundă apoi în referiri la pasiunea lui Eminescu pentru poezia lui Homer, Pindar şi Sofocle, pentru operele lui Lucreţiu, Vergiliu, Horaţiu, Properţiu şi Ovidiu. Se recurge, evident, la metoda comparaţiei în evidenţierea influenţelor şi diferenţelor definitorii şi se marşează, pentru a-i facilita cititorului insuficient experimentat un plus de acuitate a înţelegerii, pe invocarea unor fragmente bine alese din publicistica eminesciană de la „Timpul”.

Atunci când face precizările metodologice, autorul dovedeşte reale calităţi editoriale: selecţia materialelor s-a sprijinit pe „valoarea critică şi pe varietatea tematică” a lor, în vreme ce succesiunea acestora rămâne tributară criteriului cronologic. Din volum lipsesc „sintezele remarcabile ale lui G. Călinescu şi T. Vianu pentru că acestea au fost destinate de editură unor volume separate”[9]. Textele celei de-a doua ediţii, ca şi cea dintâi, reproduc variantele pentru care au optat autorii lor în conformitate cu normele ortografice în vigoare, iar redarea versurilor eminesciene s-a făcut după o minuţioasă

---

[8] Traian Diaconescu, „Eminescu şi antichitatea greco-latină în exegeza românească”, în *ed. cit.*, p. 6.

[9] Traian Diaconescu, „Notă asupra primei ediţii”, în *ed. cit.*, p. 26.

confruntare cu ediția Perpessicius. Se operează, în plus, necesara diferențiere între notele autorilor, așezate la finele fiecărui articol, și notele editorului/autorului antologiei (deși intercalate, ele sunt diferențiate prin precizarea *n. ed.*), iar *Bibliografia selectivă* a primei ediții, care cuprindea articolele dedicate respectivei teme între 1890 și 1980, a fost actualizată, adăugându-i-se, cu ajutorul Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, studiile și articolele ultimelor trei decenii.

Cât privește contribuțiile propriu-zise din *Mihai Eminescu și antichitatea greco-latină*, ne vom opri numai asupra câtorva din ele, distincte prin metodă și arie tematică, lăsând viitorilor cititori plăcerea de a le descoperi, tihnit, pe celelalte. Nu înainte de a face precizarea că, dincolo de principiul de ordonare cronologică a studiilor în volum, operațională se dovedește și o clasificare a acestora în funcție de aria tematică de interes a autorilor lor. Astfel, o primă categorie, care de fapt cuprinde majoritatea textelor subsumate volumului de față, urmărește, etalând diferite forme de comparatism, să arate în baza unor documente/argumente sau să demonstreze credibil, după caz, modul în care a fost posibilă diseminarea, în opera eminesciană, a unora dintre valorile perene ale Antichității din triada literatură (artă a cuvântului) – filozofie – mitologie. Încercările de a cuprinde domeniile amintite mai sus și de a le relaționa cu arta eminesciană aparțin, pe rând, lui Al. Philippide, Const. I. Balmuș, Nicolae Sulica, Cezar Papacostea, Ch. Drouhet, N.I. Herescu, I.M. Marinescu, Tudor Vianu, Al. Piru, G.I. Tohăneanu, Gr. Tănăsescu și A. Nestorescu, Gh. Ceaușescu, Edgar Papu, George Papu, Leonida Maniu și Traian Diaconescu. Cea de-a doua categorie numără doar două studii, semnate de D. Murărașu și Traian Costa, cercetând traduceri eminesciene din opere de primă scenă ale literaturilor latină și elenă.

Antologarea autorilor enumerați de noi mai sus i-a permis, în plus, lui Traian Diaconescu să observe modificările substanțiale care au avut loc în decursul câtorva decenii în ceea ce privește metodologia comparată a studiului științific. El notează – și aceasta ar putea fi una din mizele de fond foarte convingătoare ale cărții – în studiul introductiv că „dacă în cercetarea din perioada antebelică distingem, frecvent,

modelul şcolii pozitiviste în care predomină latura informativă asupra celei interpretative, în studiile recente sunt evidente liniile directoare ale şcolii comparatiste moderne”[10], când „interpretarea domină faptele, raporturile dintre sursă şi receptor cunosc o dinamică internă cu o deschidere tipologică definitorie pentru progresul acestui domeniu de cercetare”.

O dezbatere a câtorva dintre studiile volumului îi va da dreptate, de aceea ne vom opri, pentru început, la „Coincidenţele” lui Al. Philippide. Exprimându-şi simplu metoda încă de la început, „între Eminescu şi între cei mai mari poeţi ai lumii am găsit nişte coincidenţe pe care le înşir mai la vale”[11], acesta scotea în evidenţă modul în care versuri din Shakespeare, Ovidiu, Pindar sau fragmente din Sofocle, Platon l-au influenţat pe poetul român. Demonstraţia constă mai mult în alăturarea textului reprodus în limba de origine de textul românesc, aici regăsindu-se fragmente din *Satira I*, *Glossa* sau *Epigonii*, şi mai puţin în comentarea critică, specializată a lor, ceea ce, la momentul apariţiei articolului, constituia o informaţie preţuită doar de câţiva cunoscători ai limbilor latină şi greacă veche, deci, acoperea un sector de cititori prin excelenţă elitist, cel al filologilor clasici. Astăzi însă, metoda lui se dovedeşte utilă unei palete mai largi de cercetători, fapt pentru care încadrarea lui în volum trebuie neîndoielnic salutată. O intuiţie fermă îl determină totuşi pe Philippide să sugereze superioritatea textului eminescian *Epigonii* în raport cu poemul *Ex Ponto* al lui Ovidiu, cartea IV, epistola XVI. Dacă la început afirma că textul eminescian „cuprinde numai o listă de poeţi romani, în care fiecare poet este caracterizat prin câteva cuvinte, printr-un vers ori câteva versuri”[12], concluziile se situează decisiv în favoarea *Epigoniilor:* „Mai întâi caracterizările lui Ovidiu sunt aşa de seci şi lipsite nu numai de orice avânt poetic, ci de multe ori chiar şi de orice precizie în gândire, încât această epistolă din *Ex Ponto* este poate cea mai sarbădă şi mai proastă din toate poeziile mult celebratului şi

[10] În Traian Diaconescu, *op. cit.*, p. 11.
[11] În T. Diaconescu, *op. cit.*, p. 29.
[12] *Idem*, p. 31.

puțin cititului poet. Din contră, bucata lui Eminescu este plină de foc şi de entuziasm, iar caracterizările sunt făcute prin imagini poetice frumoase şi grațioase, ori prin epitete clare şi juste". Vorbim, aşadar, despre un deschizător de drumuri în cercetarea comparată a operei eminesciene, iar ezitările sau oscilațiile valorice ale juxtapunerilor textuale nu semnificau, pe-atunci, altceva decât o treaptă a devenirii criticii româneşti.

Mult mai specializată şi atent structurată este, peste timp, abordarea din studiul lui Cezar Papacostea, intitulat „Filozofia antică în opera lui Mihai Eminescu". Acesta cercetează amănunțit influența formativă pe care au jucat-o asupra poetului român gândirea indiană şi filozofia elenă, urmând calea documentelor şi atribuind o serie de înrâuriri filozofiei germane, prin intermedierea căreia, de fapt, poetului nostru i s-au dezvăluit atâtea alte posibile surse de cunoaştere. Acest adevăr este anunțat cu claritate în „Introducere": „Trei domenii ale spiritului au reținut cu mai mult interes preocupările de gândire ale lui Eminescu. Din antichitate: 1. religia şi filozofia indiană şi 2. mitologia şi filozofia greacă, 3. din lumea modernă, mai ales filozofia câtorva cugetători cu ascendență platoniciană sau budistă, cum au fost Kant sau Schopenhauer. Adăugăm că în toate aceste preocupări, din care au rezultat creații neîntrecute, poetul aducea cu sine, din atmosfera şi studiile germane, un suflet educat la şcoala şi sensibilitatea romantismului, al cărui fiu drept se declara însuşi"[13]. În continuare, Papacostea îşi organizează studiul anunțând, prin subtitluri rezumative, influențele exercitate asupra *liricii* şi atrăgând atenția asupra unui fapt important, anume că Eminescu nu a creat un *sistem* filozofic propriu, ci doar a integrat elemente de gândire care i-au motivat şi sprijinit apoi creațiile de limbaj („Sistem n-a creat, fiindcă nici n-a gândit sistematic; construcția spiritului său de poet s-ar fi opus la aceasta. Dar Eminescu a *simțit* lumea şi sistemele", citim la pagina 101 a antologiei). „Înrâuriri orientale" prilejuiesc întâlnirea cu texte precum *Egipetul*, *Cu gândiri şi cu imagini* sau *Floare albastră*, în paralel cu evidențierea cunoştințelor indo-

---

[13] În Traian Diaconescu, *op. cit.*, p. 99.

logice ale poetului, „Kosmos, Psyhe, Metensomatosa” dobândind greutate tocmai în contextul *Upanişadelor* şi al doctrinei lui Buda pe care Eminescu le cunoştea. În continuare, o discuție despre problema cosmogonică în marginea literaturii vedice se alătură unei dezbateri asupra temei erotice, cu referire la poemul *Kamadeva*. Partea a doua a studiului, „Înrâurirea greacă”, o lume în sine din interiorul căreia „îndeosebi mitologia şi cugetarea filozofică au exercitat asupra lui Eminescu o adevărată vrajă”[14], aduce în discuție două capodopere eminesciene, *Luceafărul* şi *Odă în metru antic*, în privința cărora diagnosticul lui Papacostea a dat tonul atâtor dispute ulterioare: considerând că în aceste cazuri influențele s-au metamorfozat în „valori estetice actualizate” şi au fost „integrate în imperiul unității artistice” a operei.

O operă a cărei cercetare devine, o dată cu trecerea timpului, din ce în ce mai diversificată, ajungându-se la studii tot mai aplicate, cum sunt şi cele aparținând alcătuitorului antologiei, de pildă „*Apari să dai lumină.* Mitul Pygmalion la Ovidiu şi Eminescu”, „*Odă în metru antic.* Strofa safică antică şi configurații metrice eminesciene”, „*Sara pe deal.* Ritm singular sau vers logaedic eminescian”, pentru a nu le enumera decât pe câteva. Ne-a atras atenția în mod deosebit „*Mitologicale*. Hexametrul antic în configurații eminesciene”, fiindcă se ocupă la modul cel mai serios, recurgând la o analiză de prozodie comparată, de un poem pe nedrept catalogat de critici drept „bruion” (G. Ibrăileanu) sau clasificat în grupul „parodiilor lui Homer” şi atribuit de G. Călinescu „ciclului dacic”. Metoda aleasă de Traian Diaconescu este de a înfățişa, pentru început, textul integral al poemului (dat fiind că acesta este foarte puțin cunoscut), iar după lectura sa cititorul este invitat să urmărească „schema metrică a versurilor, în dublă ipostază”, de unde rezultă că poemul este o veritabilă şi plină de haz parodie a Olimpului grecesc, structurată după model antic astfel: „*Prolog*, v. 1-6. Portretul pitoresc al personajului principal, Uragan, şi începutul furtunos al călătoriei. *Partea I*, v. 7-63. călătoria burlescă a regelui bătrân şi beat spre palatul

[14] *Idem*, p. 125.

său din Rarău. *Partea a II-a*, v. 64-78. Scena idilică şi ironică în care o fată îndrăgostită aşteaptă, în asfinţit, amantul său. *Epilog*, v. 79-84. Trezirea regelui mahmur, în zori, şi începutul unei noi călătorii”[15]. După o rezumare a conţinutului poemului voit comică şi menită să-şi distreze cititorul, în buna tradiţie retorică a lumii antice pe care poetul o cunoaşte atât de bine, autorul studiului demarează iniţierea noastră întâi în arta parodiei, referindu-se strict la interferenţa planurilor *axiologice*, *temporale*, *topice* şi *stilistice*, apoi la arta metricii, din comparaţia măsurii, a ritmului şi a cezurii rezultând nu numai că „poetul a respectat normele clasice ale versului antic”, ci şi că el s-a dovedit „un fondator şi un reformator al hexametrului în poezia românească şi totodată un poet care, prin valorificarea inspirată a poeziei antice şi prin viziunea parodică a poemului, ne sincronizează cu fenomene similare din marile culturi europene”[16]. Contribuţia sa este deci impresionantă, căci descoperirea şi interpretarea unei autentice „bijuterii” textuale cum este poemul *Mitologicale* nu este la îndemâna oricui.

Un debut în forţă şi mai mult decât onorant pentru un virtual, cum ar fi de dorit, proiect care să se întindă pe o durată mai lungă şi, de ce nu, să alăture începutului de drum cât mai multe volume cu putinţă ni se pare *Dicţionarul de cultură poetică. Eminescu* al comparatistului Viorica S. Constantinescu. Volumul face posibilă trecerea de la analiza strict specializată a textului eminescian, în fond restrictivă (fie ea de natură tematică, istorică, stilistică etc.), la o investigare – cu atât mai meritorie dacă ţinem seama de dificultăţile cu care s-a confruntat autoarea şi de efortul de aducere în actualitatea teoretică a unei opere cu privire la care vetusteţea metodologică se cere aspru combătută – a lirismului prin prisma noilor *cultural studies*, presupunând jonglarea cu date complexe de mentalitate, imagerie, civilizaţie, simbolistică, mitologie, bibliologie şi metaforologie, pentru a numi doar câteva din câmpurile acoperite de cele trei sute de pagini.

De necontestat rămâne şi astăzi adevărul după care opera creatorilor „naţionali” – a celor care au inventariat, la un mo-

---

[15] În Traian Diaconescu, *op. cit.*, p. 439.

[16] *Idem*, p. 451.

ment dat, şi apoi au redistribuit semnele încărcate de poeticitate, elaborând astfel grila unei semiologii proprii şi deseori chiar îndepărtându-se de uzanțele limbii – se pune în permanență la dispoziția cercetătorilor, metamorfozându-se într-o sursă inepuizabilă pentru studiile lexicografice, glosare, enciclopedii etc. Această premisă, credem noi, se face vinovată şi de apariția *Dicționarului de cultură poetică. Eminescu*, unul nu cu totul nou ca intenție, dar cu o finalitate distinctă în peisajul eminescologiei, adresându-se unui public-țintă destul de eterogen format cu preponderență din elevi şi, poate, studenți, dar şi din amatorii de erudiție culturală de toate vârstele. O simplă parcurgere a listei lucrărilor de gen, de la *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* de Tudor Vianu, din 1968, şi până la *Dicționarul Luceafărului eminescian* de Rodica Marian şi Felicia Şerban, atestă continuitatea unor preocupări care nu i-au lăsat indiferenți nici pe universitarii ieşeni, dacă ținem seama de faptul că proiectul inițiat şi coordonat de regretatul eminescolog Dumitru Irimia, *Dicționarul limbajului poetic eminescian* (din care au apărut şase volume), i-a reunit în colectivul de cercetători pe mulți dintre aceştia.

Dicționarul Vioricăi S. Constantinescu se situează cumva în prelungirea celui din urmă lexicon amintit de noi, dar se şi diferențiază de acesta, dorind să privilegieze importanța *suprafeței culturale a scrisului eminescian*, fără a intra în labirinturile limbajului poetic şi filosofic, aşa cum se întâmplă în mod regulat în paginile *Dicționarului limbajului poetic eminescian*, operă lexicografică elaborată într-un interval mai mare de timp de echipe mixte de specialişti ieşeni (poeticieni, stilisticieni, comparatişti, istorici şi critici literari, hermeneuți etc.), sub coordonarea regretatului Dumitru Irimia.

Pentru a-şi susține propriul proiect, mai ales în ochii acelora care nu l-au citit îndeajuns pe Eminescu, autoarea face o selecție de citate referitoare la cultura lui Eminescu. Sunt trecute în revistă modalitățile prin care Eminescu a cunoscut şi şi-a apropriat o serie de „imagini, noțiuni, idei, sisteme filosofice”, mai ales că totalitatea lor „nu constituie decât un prilej întotdeauna binevenit de declanşare explozivă a propriului mod de funcționare”, cum scria Zoe Dumitrescu-Buşulenga în

Eminescu. Viață, operă, cultură, căci „întâlnirea cu drumul altuia nu-l determina niciodată pe Eminescu să-l urmeze pe acela, ci îl stârnea şi-l propulsa în forță pe drumul său particular”. Din biografia poetului transpare cu claritate faptul, semnalat de Alexandru Bogdan, şi anume că „Eminescu, ca şi Goethe şi ca atâția alți poeți, a adunat din multe locuri, a purtat tot ce-a câştigat prin lectură şi fantezie în sufletul său, care se trudea şi se zbătea să dea o formă şi schimba, adăuga, îmbulzea şi rărea până când ieşi frumos îmbinată şi hotărât opera nouă, originală a poetului”, iar pentru I.M. Raşcu rămâne neîndoielnic că „Eminescu a asimilat cu înaltă conştiință artistică elementele disparate pe care neistovita lui sete de a *cunoaşte* şi a *preface* i le-a oferit”.

Prezentul *Dicționar* rămâne, ca abordare, fidel metodei călinesciene, atent întâi la influențe, evidențiindu-le unde este cazul, dar mai ales interesat de metamorfozarea acestora în spații poetice personale, sub auspiciile autenticității. Dacă „înțelegerea, chiar istorică, a poeziei eminesciene nu este independentă de aflarea izvoarelor”, în egală măsură nu trebuie pierdut din vedere că „subconştientul alterează într-aşa chip tema, încât punctul de plecare devine ceva zadarnic”. Acesta este şi motivul pentru care *Dicționarul de cultură poetică. Eminescu* se deschide cu prefață semnată de Codrin Liviu Cuțitaru în care ni se atrage atenția, o dată în plus, asupra erodării fatale a operei eminesciene. Aceasta a fost pricinuită de exagerările – în sens pozitiv sau negativ – pe care le-au provocat futile interpretări de-a lungul timpului, iar de apelul de bun-simț al universitarului ieşean a ascultat şi alcătuitoarea volumului de față: „Eminescu a fost un om şi această prezumție trebuie să o avem întotdeauna în minte în momentul în care ne raportăm la el. Genialitatea lui este acea dimensiune culturală care ne dă identitatea, dar niciodată nu trebuie să ieşim din reprezentarea, din percepția faptului că această genialitate a fost articulată, a fost construită pe structura psiho-somatică a unui individ, a unui om ca oricare dintre noi”[17].

---

[17] Viorica S. Constantinescu, *Dicționar de cultură poetică. Eminescu*, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2010, p. VI.

Autoarea este familiarizată cu cele două tipuri de cercetare anterioare, lexicografică şi hermeneutică, şi optează pentru o valorificare fecundă a sensurilor de natură simbolică pe care le dezvoltă termenii selectaţi în contextul liricii eminesciene. Glosarul pe care îl propune se înfăţişează drept un instrument de lucru dedicat celor care vor să înţeleagă ceea ce Blaga numea „ideea Eminescu", adică predominanţa eminesciană în cultura noastră şi nu în ultimul rând în „devenirea" noastră identitară, cu un termen drag lui Constantin Noica. Parcurgerea acestui dicţionar facilitează, în fond, întâlnirea cu o inteligenţă sintetizatoare care a făcut posibil saltul calitativ într-o cultură încă aflată la început, în etapa constituirii *poetice* şi *poietice*, fapt ce singularizează lucrarea în aria ei de specialitate.

Spaţiul anexelor este şi el bine folosit: conţinutul propriu-zis al volumului se însoţeşte cu selecţia versurilor din poemele eminesciene folosite spre exemplificare, urmate de câteva binevenite repere bibliografice, o bibliografie bine structurată şi un indice de nume, deşi utilă ar fi fost, fără doar şi poate, integrarea unui indice de termeni. Momentele de respiro sunt asigurate prin includerea unor secvenţe grafice semnate de Violeta Lăcătuşu, care transformă cartea într-un veritabil obiect cultural, oferindu-i cititorului răgaz să mediteze asupra celor parcurse.

Personală este şi metoda după care au fost alese şi ulterior redactate intrările de dicţionar: aceasta constă în intercalarea mai multor tipuri de abordări, pe principiul interdisciplinarităţii, menite să creeze în lectură acea curiozitate care sporeşte interesul cititorului şi implică, desigur, un tip de comparatism astăzi mai puţin practicat la noi tocmai din pricina „golurilor" culturale pe care glosarul despre care vorbim le-ar putea umple. O simplă rezumare a intrărilor subsumate, să spunem, literelor A şi W demonstrează amplitudinea culturală a demersului. Îşi găsesc aici locul, în egală măsură, „Adonis, Agamemnon, Ahasverus, Ahile, Ahriman, Ajax, Aliotman, Amon Ra, Amor, Anadiomene, Andromaca, Apollo, Arald, Arcadia, Armonia, Aron Pumnul, Aticism, Atlas, Atreu, Aurora, Avari, Ave Maria", diferă însă modul în

care se face discuție asupra fiecărui termen în parte. Dacă în privința personalității lui Aron Pumnul se recurge la o scurtă incursiune biografică şi publicistică, insistându-se asupra cunoscutei influențe pe care „profesorul preferat al elevilor de la gimnaziul german din Cernăuți, unde Eminescu a fost elev”, fiul „de iobag născut în ținutul Făgăraşului, participant la revoluția din 1848, refugiat în Bucovina, profesor de limba şi literatura română”, a jucat-o în dezvoltarea orizontului cultural al poetului, în abordarea altor termeni, este predominantă investigația de natură simbolică şi mitologică. Astfel, pentru a arăta ce este „Ave Maria”, „formula de salut a îngerului Gabriel, care anunța Mariei vestea bună a naşterii lui Iisus”, a fost necesară trimiterea la mariologia medievală, care abundă în specii lirice oglindind imaginea fecioarei („strabat, gaudium, laudae, ave”). Se insistă în continuare asupra celei mai cunoscute, o „*Ave* datând din secolul al VI-lea, care a fost folosită ca text pentru cântece religioase în Evul Mediu, Renaştere şi romantism”, fiindcă „versurile din această *Ave*, în limba latină, sunt cunoscute datorită partiturii muzicale: *Ave Maria / Gratia plena / Dominus Tecum / benedicta tu in mulieribus / benedictus fructus / Ventris tui / Iesus / Sancta Maria / Mater Dei / ora pro nobis pecatoribus / nunc et in hora / mortis nostrae*”[18], comparația cu lirismul eminescian fiind asigurată de citarea selectivă din poemele *La o artistă*[19] şi *Basmul ce i l-aş spune ei*[20].

Cum era şi firesc, litera W oferă mai puține intrări de dicționar, respectând spiritul romanic al limbii noastre, dar termeni precum „Walhala, Walkirii” sau „Werther” îi permit Vioricăi S. Constantinescu să accentueze, o dată în plus, germanitatea maturității culturale a lui Eminescu. Aşa se face că, de pildă, Walhala este înfățişată drept „palatul ceresc al lui

---

[18] Viorica S. Constantinescu, *op. cit.*, p. 23.

[19] „Dar astăzi poetul cu inima-n ceruri, / Răpit d-a ta voce în rai de misteruri, / Ş-aduce aminte că-n cerul deschis / Văzut-a un geniu cântând Reveria, / Pe-o harpă de aur, c-un Ave Maria / Şi-n tine revede sublimul său vis”, în Viorica S. Constantinescu, *op. cit.*, p. 249.

[20] „Şi trecând mâna pe ea / A-nceput a răsuna / Raiul… luncile-i de laur / de-n blând *Ave Maria*”, în Viorica S. Constantinescu, *op. cit.*, p. 249.

Odin, zeul suprem în mitologia scandinavă şi germanică şi locul de venerare a eroilor morţi în război”, este „situată în «ţinutul bucuriei», un fel de paradis. Aici locuiesc războinicii din casta lui Odin şi walkiriile”, acoperită „cu scuturi de aur, are 540 de porţi” şi este protejată de „coroana arborelui cosmic”, descrierea respectând „cartea marelui romantic german, Uhland, poetul pe care Eminescu îl citise”[21]. În acest caz, selecţia unor versuri din poemele *La Bucovina*, *Egipetul* şi *Memento mori* completează, ilustrativ, îndemnul la o lectură comparată, în vreme ce, la un termen precum „Werther”, ne întâlnim cu o rezumare a arhicunoscutului roman epistolar goetheean, urmată de precizări cu privire la impactul acestuia în sociologia receptării şi trimiteri la *adaptările literare* pe care le-a suferit (din nou o problemă de comparatism!)[22], încheindu-se cu observaţia că „Eminescu parodiază romanul[23], dar fără «Şarlota» şi fără Werther nimeni n-ar fi fost sensibil la «inima bolnavă» (*«bolnav în al meu suflet»*, spune poetul) a eroului liric de factură eminesciană ce a dominat poezia erotică până în jurul anilor 1930”.

Rămâne totuşi vulnerabilă ierarhizarea tematică a articolelor dicţionarului. Dată fiind vastitatea câmpurilor investigate de autoare, în interiorul cărora nu se practică o selecţie după un criteriu unitar, justificarea prezenţei unor termeni este asigurată prin caracterul intrinsec de subiecte sau obiecte cultu-

[21] Viorica S. Constantinescu, *op. cit.*, p. 225.

[22] „A urmat în toată Europa un val de sentimentalism ca reacţie a tinerilor la morala şi la pragmatismul societăţii din «secolul luminilor». Îmbrăcaţi ca Werther, în frac albastru şi jiletcă galbenă, cu romanul în buzunar, «bolnavi» de pasiuni reale sau închipuite, tinerii se sinucid ca eroul lor. (…) La noi s-au publicat multe ediţii; nu se cunosc cazuri de sinucidere, în schimb, apar romane de iubire în noul stil wertherian: *Manoil* al lui Bolintineanu este unul dintre cele mai reuşite. Oricum, *Werther* al lui Goethe, *René* al lui Chateaubriand, *Saint-Preux* al lui Rousseau, ca şi poemele lui Lamartine, au contribuit fundamental la formarea unei noi sensibilităţi, de tip occidental, în spaţiul românesc”, în Viorica S. Constantinescu, *op. cit.*, p. 226.

[23] În poemul *Antropomorfism*, citat la pagina 298: „Suferinţele lui Werther se urmează-n pieptu-i toate / Deşi nu ca el eroic vrea cocoşul să s-ucidă”.

rale al acestora. Nici tratamentul termenilor care se bucură de intrări în dicționar nu este unitar: unii sunt contextualizați în marginea şi comentând textul propriu-zis din lirica eminesciană, alții „utilizează" opera ca un pre-text, conținutul articolului vizând sensurile culturale ale termenului selectat în diferite domenii de interes larg, în afara textului eminescian.

Posibilă ar fi, totuşi, o grupare orientativă a termenilor în funcție de *epocile culturale* din interiorul cărora Eminescu a asimilat termenii selectați pentru *Dicționarul de cultură poetică*. Astfel, credem că una dintre mizele principale ale *Dicționarului* a fost tocmai aceea de a arăta, într-o formă extrem de simplificată şi fatalmente săracă (față de alte abordări din eminescologie), cum în special valorile *antice*, *medievale* şi *romantice* au fost sintetizate de o gândire globalizantă, caracterizată de curiozitatea şi voința dramatică de a şti cât mai multe cu putință, dar şi prin puterea de a transmite mai departe marile adevăruri ale gândirii universale sub forma mesajului poetic. Epocile culturale la care ne-am referit se pliază apoi pe excursul în biografia poetului, acesta prilejuindu-i autoarei întâlnirea cu informațiile necesare pentru completarea blancurilor, acolo unde a fost cazul. Paginile glosarului fac, indirect, trecerea de la asimilarea culturii pe care Eminescu a dobândit-o ca tânăr discipol al lui Aron Pumnul, în biblioteca de cărți vechi şi de cultură clasică sau germană, în postura de cititor de cărți şi reviste din străinătate, de traduceri şi până la perioada de studenție la Viena şi Berlin, când îl regăsim audiind cursurile profesorilor vremii, apoi în postura de culegător de folclor sau parte a lumii teatrului.

S-a remarcat deja, în lirica eminesciană, înclinația spre privilegierea clasicității greco-latine. În cazul său, receptarea lui Horațiu, Ovidiu, Properțiu s-a făcut în paralel cu refuzul istoriei glorioase a Imperiului Roman, dar şi cu admirația pentru filozofia greacă şi multe din formele liricii vechi. Astfel, pentru a prezenta rolul jucat de un termen precum *armonie*, despre care constată, întâi de toate, că „apare foarte des" în poezia lui Mihai Eminescu, fiind „aproape o obse-

sie"[24], Viorica S. Constantinescu recurge la o inserare a semnificațiilor platoniciene „de care poetul s-ar fi putut să aibă cunoştință, dată fiind înclinația specială pe care o avea față de cultura greacă şi față de Platon" şi redă un fragment din dialogul *Fedru*, în care armonia este asociată senzației fizice pe care o trezeşte muzica unei lire acordate. Tot metoda comparației este cea care îi permite să concluzioneze că „la Eminescu apare pregnant ideea platoniciană a unui univers armonic, populat de ființe angelice, care mediază între nivele cosmice contrarii, divergente. Cel care cunoaşte secretul acelei legi în virtutea căreia se pot armoniza nivelele divergente (cosmic şi teluric) este magul, personaj provenit din diverse mitologii indo-iraniene, dar şi celtice, păstrător al *cărții* secretelor armoniei universale"[25]. Prin extensie, se ajunge apoi la iminenta legătură pe care lirica eminesciană o va fi stabilit între principiul armoniei şi principiul feminin, fiindcă, scrie mai departe autoarea, „femeia, în ipostaza de iubită, ar fi trebuit să fie un *medium* al armoniei. Iubirea ca armonie nu este altceva decât restabilirea unei legături gândite de creator între entități antagonice".

De remarcat cum, în cadrul unui singur articol, trimiterile acoperă epoci şi curente literare distincte, saltul de la Antichitatea greacă la romantism fiind evident. Aceeaşi modalitate de construcție textuală predomină şi în alte articole. De pildă, referirea la o specie lirică, *carmen seculare*, acel „imn liturgic scris de Horațiu, cântat de un cor de douăzeci şi şapte de tineri şi douăzeci şi şapte de tinere nobile în a treia zi a «jocurilor seculare» date de Augustus, timp de optsprezece zile, la începutul lunii iunie, anul 17 î.Hr." prilejuieşte întâlnirea cu literatura şi retorica latine, când poetul se inspira „dintr-un program al ceremoniilor foarte vechi şi din versuri sibiline". În altă parte, interesul este suscitat de apariția, în textul emines-

---

[24] Din păcate, autoarea nu face nicio referință, deşi s-ar fi impus, la articolul substanțial şi erudit (de cca 10 pagini), consacrat termenului *armonie* în *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. I. Arte*, volum apărut la Editura Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi, în anul 2005.

[25] În Viorica S. Constantinescu, *op. cit.*, p. 19.

cian, a unei sintagme precum *eterna pace*, despre care aflăm că fusese consacrată de Kant[26], pe care poetul român îl citise şi îl tradusese şi care îi modificase complet „viziunea asupra modelului cosmogonic: de la cel al universului unic, platonician, la cel al galaxiilor infinit de multe, *miriade* de lumi”. Filogerman prin excelenţă, Eminescu îşi completează viziunea cu datele ultrapesimismului schopenhaurian, întruchipând în *Scrisoarea I* şi *Rugăciunea unui dac* o pace cosmică eternă, adică o „extincţie totală, universală, intrarea într-un timp zero; oprirea procesului de creaţie a unei lumi greşit întocmite de Răul divin (Ahriman, la zoroastrişti, demiurgul prost la gnostici, Satan la catari şi bogomili”.

Accesul la informaţia unui articol este, cum se poate lesne ghici, facilitat ori completat prin sugestiile altei/altor intrări de dicţionar, circularitatea fiind o exigenţă de la sine înţeleasă în asemenea lucrări. Eminescu creează într-o epocă în care cercetarea Evului Mediu se desfăşura sub semnul fanteziei, al poeziei, iar romantismul şi formaţia lui aveau să-l plaseze într-un context germanofil; de aceea pentru autoare este aproape de la sine înţeles (deci urmărit în permanenţă în paginile *Dicţionarului*) interesul lui pentru trecutul preistoric şi străvechi românesc, în legătură cu care îşi putea îngădui o deplină libertate imaginativă. Cum poetul s-a ambiţionat, după modelul german, să recreeze un trecut convenabil temperamentului, formaţiei lui, dar şi momentului istoric idealizant pe care-l trăia, *Dicţionarul* cuprinde foarte mulţi termeni care vizează multe din obiectivele prezente şi în publicistica sa, de la reabilitarea etnică a românilor şi până la recuperarea teritorială, combaterea prezentului decăzut prin exaltarea unor timpuri fabuloase sau de început de istorie, renaşterea morală a naţiunii în formare etc. Imaginile pe care le-a cultivat în lirica sa ca o mărturie a dacismului se bucură, ca atare, de spaţii extinse şi în volumul pe care-l discutăm aici. Daciei, „teritoriu cu graniţe incerte, între Nistru, Tisa, Dunăre şi limita

---

[26] „În 1795, Kant, inspirat de pacea de la Basel, din 1755, a publicat un eseu intitulat *Spre pacea eternă*, foarte des citat de politicieni în timpul războaielor”, în Viorica S. Constantinescu, *op. cit.*, p. 88.

de nord a Carpaților", i se acordă patru pagini de dicționar, o întindere care, în economia unui astfel de instrument de studiu, nu poate decât să sublinieze importanța termenului în gândirea poetică. După o trecere în revistă a istoricului real pe care îl acoperă termenul, autoarea precizează că „la Eminescu, civilizația Daciei nu este una reală, cu determinare istorică, ci o «vârstă a gândirii mitice» (…) un teritoriu fără margini, fără început şi sfârşit, parcă destinat unei existențe veşnice; în acest teritoriu se află muntele sfânt, Pionul, care deschide comunicarea cu cosmosul, un axis mundi, «jumătate lume, jumătate infinit»"[27], apoi sunt invocate elemente de etimologie sanscrită, precum *Dakşa*, ce apar în *Upanişade* şi care ar permite, în lipsa unor izvoare istorice, apropierea de civilizația indo-iraniană. Este evidențiată fascinația pe care au exercitat-o asupra lui Eminescu multe dintre legendele şi basmele populare româneşti despre populația de uriaşi din Munții Apuseni, uşor asociată dacilor, dar şi cultul soarelui, „esențial în Dacia" şi „unul central în *Vede*", care „ar fi fost adus de arieni, foştii locuitori ai cercului polar", foarte interesant fiind că „arienii venerau teiul, stejarul şi ulmul, arbori prezenți în folclorul germanic şi românesc, aproape divinizați de Eminescu". Prin seducția pe care controversata operă *Dacia preistorică* a lui Nicolae Densusianu ar fi jucat-o asupra lui Eminescu se explică, crede autoarea *Dicționarului*, de fapt, dacismul său. În cavalcadă eternă a lumilor care apun, a extincției civilizațiilor, Dacia rămâne, cum descoperim în articolul dedicat Arcadiei, un spațiu imaginar prezentat în poeme precum „ca un peisaj mai puțin atrăgător, dar cu elemente de sublim specifice imaginarului romantic"[28], sau este concepută ca o „cetate vegetală ce poate renaşte oricând"[29], cu o mitologie proprie, populată de calul alb sau de cerbul alb, cărora le sunt dedicate, de asemenea, pagini incitante în *Dicționar*.

Exemplelor selectate de noi li s-ar putea adăuga, cu siguranță, nenumărate altele, care dialoghează, stând pildă pentru

---

[27] *Op. cit.*, p. 61.

[28] *Op. cit.*, p. 18.

[29] Vezi articolul „Cetate vegetală", în Viorica S. Constantinescu, *op. cit.*, p. 47-48.

strădania celei care semnează *Dicționarul* de a arăta cum – deşi s-a afirmat într-o cultură romanică de periferie, când romantismul european intrase deja în declin, iar curentele moderniste începeau să-şi spună cuvântul – Mihai Eminescu nu şi-a alcătuit opera poetică, îngăduindu-şi complexele minoritarului. A trudit, a asimilat, a depăşit.

Deschizând cartea, la rândul său, şi cititorul de astăzi, mai ales cel mai puțin specializat, va descoperi cu uimire că nu mai trebuie să cadă pradă complexului de inferioritate culturală pe care multe dicționare îl pot induce. Gradul sporit de accesibilitate ar constitui, credem noi, un plus al *Dicționarului de cultură poetică*, o lucrare ce poate fi *citită*, nu doar *consultată*, în întregime, nu pe sărite, mai ales de către cei aflați în plin proces de formare.

Alăturându-se în chip fericit antologiei semnate de Traian Diaconescu, *Dicționarul* demonstrează, fără trucată modestie, că erudiția poetului nu a fost un searbăd alexandrinism, ci rodul efortului stăruitor, poate chiar canonul asumat de acesta pentru a provoca reactualizarea valorilor estetice ale Occidentului şi Orientului sub forma unei dialog între cele două arii culturale. De altfel, la finele parcurgerii celor două cărți la care ne-am referit, imaginea lui Eminescu îşi oferă cuvenitul tribut tipologiei „omului universal", cvasi-renascentiste, îl surprindem rivalizând cu Leon Batista Alberti, Pico de la Mirandola sau, mai departe, cu Goethe, Valéry, cu toți acei „obsedați" de cultura europeană şi universală, de la mărunții enciclopezi până la creatorii de geniu… Sau, cum ar fi scris Constantin Noica, un om care „a trăit cu suferința de a nu şti tot".

Résumé

Le présent article est rédigé sous la forme d'un ample commentaire qui utilise comme point de départ deux des plus récents livres parus à Iassy et ayant comme sujet la culture de Mihai Eminescu: *Mihai Eminescu şi antichitatea greco-latină* par Traian Diaconescu et *Dicționar de cultură poetică. Eminescu* par Viorica S. Constantinescu. L'auteur montre, à travers beaucoup d'exemples, comment Eminescu, bien que né dans une culture

minoritaire, a été capable d’intégrer nombreuses valeurs de la littérature universelle, pour laisser ensuite une œuvre puissante et unique, étant, en même temps, un véritable créateur de langage poétique et de langue nationale.

Un dicționar despre cultura lui Eminescu

Pavel FLOREA

Între cărțile tipărite de-a lungul unei vieți intelectuale şi al unei cariere universitare împlinite, *Dicționarul de cultură poetică. Eminescu* (Iaşi, Editura „Universitas XXI”*,* 2010), semnat de doamna Viorica S. Constantinescu, nu este o aspirație insolită, ci una firească şi parcă aşteptată. Titlul pretențios şi de adâncime stârneşte curiozitatea cititorului dornic de informare enciclopedică. O nouă ediție a *Dicționarului* ar trebui să fie însoțită de o notă explicativă privind înțelesul pe care îl dă autoarea titlului.

Pentru tinerii studioşi, *Dicționarul* poate fi un ghid în lectura poeziei eminesciene. Cartea, excelent editată de cunoscutul critic şi istoric literar Constantin Dram, încântă privirea, amintind de postuma eminesciană *Cum negustorii din Constantinopol*, iar conținutul trimite la finalul poeziei: „La gura sobei cum o cere uzul; / Citeşte cartea ce îți cade-n mână / Şi vezi de nu-i mărgăritar hurmuzul // Ce-n mână-l ai de-acum o săptămână”.

Sub îndemnul eminescian, am parcurs textul, fără întrerupere, de la prima la ultima pagină, acesta dovedindu-se atractiv, prin diversitatea domeniilor abordate: literatură universală şi literatură română, filozofie, istorie, filologie, mitologie, religie ş.a. Articolele conțin informații despre zei, personaje şi spații mitice, animale sacre, râuri, preoți şi sihaştri, țări, cetăți, regi, împărați, cavaleri, domnitori, eroi legendari, ordine religioase şi războinice, muze, simboluri vegetale, hieroglife, expresii şi sintagme poetice ş.a., extrase din creația lui Eminescu şi comentate în strânsă relație cu sursele filozofice, mitice sau istorice cunoscute de poet.

Formaţia intelectuală a lui Eminescu a preocupat pe mai toţi interpreţii operei sale şi nu numai pe aceştia. Punctul de plecare este opera poetului, aceasta fiind depozitarul, nu uşor de explorat, a ceea ce Eminescu a fost prin el însuşi, prin geniul său, dar şi prin lecturi din operele cele mai însemnate ale culturii universale şi capacitatea colosală de asimilare a acestor valori. Despre gradul de însuşire a literaturii române aflăm dintr-o mărturie a sa, din ianuarie 1877: „Noi cunoaştem aproape tot ce s-a scris în româneşte […]”. Titu Maiorescu era impresionat de cultura poetului. La un moment dat scria: „Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruinţă de a ceti, de a studia, de a cunoaşte, el îşi înzestra fără preget memoria cu operele însemnate din literatura antică şi modernă. Cunoscător al filozofiei, în special al lui Platon, Kant, Schopenhauer şi nu mai puţin al credinţelor religioase, mai ales al celei creştine şi buddiste, admirator al Vedelor, pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedând ştiinţa celor publicate până astăzi din istoria şi limba română, el a aflat în comoara ideilor astfel culese materialul concret de unde să-şi formeze înalta abstracţiune care în poeziile lui ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gândirii omeneşti”. Exigenţa lui Maiorescu în aprecierile critice este confirmată de timp. Fondatorul *direcţiei noi* în cultura română a celei de a doua jumătăţi a veacului al XIX-lea rămâne cel mai credibil în caracterizarea poetului şi pentru faptul că l-a cunoscut direct şi a trăit în acelaşi mediu spiritual cu Eminescu aproape două decenii. Judecata maioresciană se sprijină pe cunoaşterea operei. Capacitatea poetului de a asimila valorile culturii, de a absorbi în sine tot ce-i venea la cunoştinţă este exprimată de el însuşi în versul: „Dintr-o zi culeg atâta, parc-aş fi trăit o mie”.

Cultura lui Eminescu este un izvor de cercetare tot atât de complex ca şi opera sa. *Dicţionarul de cultură poetică*, potrivit specificului acestui tip de lucrări, reţine din poezia lui exprimările „neîncifrate”, deschise (nume, locuri ş.a.) pe care le explică, în sensul detalierii unor date cu caracter informativ. Mai rar, întâlnim succinte comentarii literare şi dezvăluirea unor semnificaţii ale textului.

Eminescu privea poezia ca pe o hieroglifă: „Adevărat cum că poezia nu are să descifreze, ci din contra are să încifreze o idee poetică în simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile […]”. Nu descifrarea hieroglifelor urmăreşte dicționarul (oricare, nu numai acesta), ci doar semnalarea lor, de care apoi vor beneficia critica şi istoria literară. Sub acest aspect, *Dicționarul de cultură poetică. Eminescu* este un util document de lucru, ce poate fi completat, la o ediție viitoare, cu unele date noi. Lista scriitorilor români ar trebui să-i cuprindă şi pe Vasile Alecsandri, Ion Heliade-Rădulescu, Andrei Mureşanu, B.P. Hasdeu, Ion Creangă, Anton Naum şi alții. Heliade-Rădulescu, spre exemplu, era privit, pe la 1867, ca un model: „Ruga-m-aş la Erato, să cânt ca Tine, barde” (*La Heliade*). La moartea scriitorului (17 aprilie 1872), Eminescu, la Viena fiind, compune o odă funebră: „Tăceți! Cearta-amuțească. – E-o oră greà şi mare”.

Între domnitorii români prezenți în poezia lui Eminescu (lipsiți de un articol special în *Dicționar*...) se află Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul şi Mircea cel Bătrân. Primii doi apar într-o variantă la *Scrisoarea II*, alături de alte nume: „Nu m-am deprins s-admir de cu vreme sublimele scrieri / Ale lui George Sion, Maxim, Ureche, Haşdeu / Ş-am lăsat să doarmă-n colbul sfințitelor cronici / Pe strălucitul Ştefan şi pe viteazul Mihaiu”. Aceluiaşi Ştefan cel Mare îi schițează un imn pe la 1883.

Eminescu a avut cultură filozofică. Observă mai întâi aceasta Titu Maiorescu, apoi G. Ibrăileanu, G. Călinescu şi alții. Cei doi filozofi preferați, Kant şi Schopenhauer, sunt amintiți în poezia *Din Berlin la Postdam:* „Şi mă urc în tren cu grabă / Cu o foame de balaur, / Între dinți o pipă lungă / Subsuori pe Schopenhauer.” Într-o variantă a aceluiaşi text, ultimul vers este modificat astfel: „Subsuori cu Kant bătrânul.” În această poezie este invocat şi Darwin: „Zice Darwin, tata Darwin / Cum că omul e-o maimuță.” În variantele la *Scrisori* se fac trimiteri la alte personaje demne să figureze într-un asemenea dicționar: Noe, Menelaos, Kant, Musset („Prin Parnas la Ipokrene, pe Musset, pe alții pradă / Şi cu versuri rău traduse tu îi vezi făcând paradă”), Galileu („Şi

strigai cu Galilei cu emfază: «tot se mişcă»”), Ion Creangă şi Anton Naum. Întrucât prima variantă a poeziei *Dumnezeu şi om* este intitulată *Christ*, se impune un articol, care ar completa şi imaginea Sfintei Maria.

Cum *timpul* este aproape o obsesie la Eminescu, această categorie filozofică şi mitică ar merita şi ea atenție. Practic, de la prima poezie până la *Luceafărul*, *timpul* este o permanență. Cel mai enigmatic pare a fi versul: „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie”. Demersul comentatorului poate merge până la stabilirea unor relații cu cele patru *yugas* ale ciclului creației şi stingerii (distrugerii) universului din mitologia indiană (*Satya-yuga*, *Tetra-yuga*, *Dvapara-uga*, *Kali-yuga*, între ele situându-se de fiecare dată un moment de linişte (poate fi *eterna pace*). Cea de-a patra *yuga* corespunde ultimei reîncarnări a lui Vişnu (a zecea), interval numit de unele religii indiene Marele Timp sau Timpul Străvechi. Poate după această ultimă eră (*yuga*) se intră deplin în *eterna pace*.

Poezia lui Eminescu oferă imaginea unei deschideri a gândului spre nemarginile sensului şi semnificației naturii timpului (filozofic, mitic, cosmic, istoric, psihologic etc. etc.). Nu ar fi lipsită de interes comentarea cuvintelor *lumină* şi *stea*, cu nuanțele cuvenite pentru *stea senină*, *lumină din lumină* şi *eternul meu întreg:* „Tu din eternul meu întreg / Te-ai smuls o stea senină, / Cum vrei puterea mea s-o neg, / Lumină din lumină?”.

Trebuie să remarcăm pasiunea autoarei (pasiune de sorginte eminesciană) pentru istoria legendară a Daciei. Dacia lui Eminescu, situată de poet în centrul lumii (v. *Memento mori*), este una mitică. Unele articole pot fi completate, iar anumite afirmații nuanțate, mai ales cele privind domeniul istoriei, făcând loc adevărului confirmat de documente şi mai puțin legendei.

Dicționarul de cultură poetică. Eminescu este o lucrare interesantă şi prin ilustrația realizată de Violeta Lăcătuşu; jocul liniilor şi formelor (*hieroglifele imaginilor*) parcă ar dori să confirme ideea eminesciană despre poezie. În ansamblul lor, ilustrațiile amplifică valoarea acestei cărți, o scriere lăudabilă şi perfectibilă.

Mihai Eminescu: bibliografie selectivă
– 2010 –

Camelia STUMBEA şi *Irina PORUMBARU*,
Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu”, Iaşi

A. O P E R A

EMINESCU, Mihai. **Gândind la tine**. În: *Cronica*, An. 43, 2010 ian, nr. 1, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **În fereastra despre mare = À la fenêtre vers la mer**. Transpus în franceză de Miron Kiropol. În: *Porto-Franco*, An. 20, 2010 ian-feb-mar, nr. 167, p. 4-5.

EMINESCU, Mihai. **Numai poetul... = Seulement le poète...** Transpus în franceză de Miron Kiropol. În: *Porto-Franco*, An. 20, 2010 ian-feb-mar, nr. 167, p. 4.

EMINESCU, Mihai. **O, de-ai şti cum şoapta ta divină = Si tu savais comme ton murmure...** Transpus în franceză de Miron Kiropol. În: *Porto-Franco*, An. 20, 2010 ian-feb-mar, nr. 167, p. 4.

EMINESCU, Mihai. **Rugăciunea unui dac**. În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 aug-sep, nr. 8-9 (234-235), p. 38-39.

EMINESCU, Mihai. **Şi dacă de cu ziuă... = S’il m’arrive de voir ton visage le jour...** Transpus în franceză de Miron Kiropol. În: *Porto-Franco*, An. 20, 2010 ian-feb-mar, nr. 167, p. 5.

EMINESCU, Mihai. **Les ans passèrent...** Versiune franceză de Nikos Blithikiotis. În: *Însemnări i*eşene, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 18.

EMINESCU, Mihai. **Glose**. Versiune franceză de Nikos Blithikiotis. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 17.

EMINESCU, Mihai. **Only the poet...** The translation of the poem „Numai poetul...” by Mihai Eminescu in English was made by Bristena Georgiana Mantu. În: *Porto-Franco*, An. 20, 2010 ian-feb-mar, nr. 167, p. 5.

EMINESCU, Mihai. **Eğer ki (Şi dacă)**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 152.

EMINESCU, Mihai. **Eleştirenlerim (Criticilor mei)**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 155.

EMINESCU, Mihai. **Neden sallanıyorsun (Ce te legeni)**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 153.

EMINESCU, Mihai. **Uykucu serçeler (Somnoroase păsărele)**. Traducere de Ali Narçin. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 151.

EMINESCU, Mihai. **Yehova’ya da inanmıyorum (Eu nu cred nici în Iehova)**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 154.

B. REFERINȚE CRITICE

BHOSE, Amita. **Dialoguri cu Amita Bhose: Eminescu este magnetul care mă atrage spre România**. Cuvânt înainte de Carmen Muşat-Coman. Ediție îngrijită de Carmen Muşat-Coman. Bucureşti, Cununi de stele, 2010, 128 p.: fotogr. (Colecția Amita Bhose)

BHOSE, Amita. **Proza literară a lui Eminescu şi gândirea indiană**. Cuvânt înainte de Carmen Muşat-Coman. Bucureşti, Cununi de stele, 2010, 111 p. (Colecția Amita Bhose)

BITOLEANU, Iulian. **Gazetarul Eminescu şi religia**. În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 ian, nr. 97, p. 5256-5257.

BITOLEANU, Iulian. **Rodica Magdalena Baciu: *Conştiinţă critică şi viziune tragică în publicistica eminesciană*, Editura Universitaria, 2005**. În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 ian, nr. 97, p. 5287.

BITOLEANU, Iulian. **Vasile Ilincan – *Stilul publicistic eminescian*, Editura Universitaria, Suceava, 2005**. În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 ian, nr. 97, p. 5287.

BOCA, Paul. **De ce nu pot scrie despre Eminescu**. În: *Tribuna*, An. 9, 2010 iul, nr. 188, p. 23.

BODEA, George. **„Eminescu după Eminescu" – consideraţii referitoare la două momente în devenirea unei teme**. În: *Bucovina literară*, An 21, 2010 apr-mai, nr. 4-5 (230-231), p. 58-61.

BOSTAN, Mircea. **Dor de Eminescu!** În: *Plumb*, An. 5, 2010 ian, nr. 34, p. 2.

BOT, Ioana. **Ilustra victimă: comploturi împotriva lui Eminescu**. În: *Dilema veche*, An. 7, 2010 apr 8-14, nr. 321, p. VI.

BOTEZ, Adrian. **Dincolo de detractori şi sceptici – geniul conformator eminescian!** (I). În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 ian, nr. 97, p. 5262-5263.

BOTEZ, Adrian. **Dincolo de detractori şi sceptici – geniul conformator eminescian!** (II). În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 feb, nr. 98, p. 5354-5355.

BOTEZ, Adrian. **Dincolo de detractori şi sceptici – geniul conformator eminescian!** (III). În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 mar, nr. 99, p. 5454-5455.

Caietele de la Putna: vol. 3 / Fundaţia „Credinţă şi Creaţie. Acad. Zoe Dumitrescu Buşulenga – Maica Benedicta". Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2010, 320 p.
Cuprinde lucrările colocviului „În căutarea absolutului: Eminescu", închinat memoriei acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta (19-22 august 2010, Mănăstirea Putna).

CĂTUNESCU, Carmen. **Erotismul eteric şi setea de repaos la Eminescu**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2010 nov, nr. 107, p. 6336.

CERNAT, Paul. **Eminescu, ucronic şi apocaliptic**. În: *Observator cultural*, An. 11, 2010 sep 16-22, nr. 284 (542), p. 11.
Christian Crăciun, „Ucronia eminesciană. Eseu despre timp şi imagine în «Memento mori»". Bucureşti, Editura Institutului Cultural Român, 2010.

CERNOV, Alexandrina. **Mihai Eminescu. Formarea personalității**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 73-79.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

CIFOR, Lucia. **Cîteva considerații epistemologice privind eminescologia**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 120-128.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține şi intervenția lui Ion Pop.

CIFOR, Lucia. **La dispariția unui mare eminescolog: Dumitru Irimia**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 159-167.

CIOTLOŞ, Cosmin. **Convergență şi divergențe**. În: *România literară*, An. 42, 2010 mar 26, nr. 10, p. 7.
Monica Spiridon, „Eminescu sau despre convergență", Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2009.

CÎMPAN, Diana. **Asumarea sacrului sub zodia eminescianismului**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 284-292.
Lucrare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

CODREANU, Theodor. **Un bilanț în eminescologie**. În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 mar, nr. 3 (229), p. 9-11.
Adrian Dinu Rachieru, „Eminescu după Eminescu: texte şi contexte", Timişoara, Editura Augusta, 2009.

CODREANU, Theodor. **Dimitrie Vatamaniuc şi dificultățile eminescologiei.** În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 aug-sep, nr. 8-9 (234-235), p. 33-34.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi creştinismul remanent**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 10-16.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi „frumusețea canonică"**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 iun, nr. 6, p. 60-63.

CODREANU, Theodor. **Victor Teleucă şi Eminescu.** În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 iun-iul, nr. 6-7 (232-233), p. 27-29.

CODRESCU, Grigore. **La spectacolul *Istoriei critice...* a lui Nicolae Manolescu** (IV): **Mihai Eminescu – poetul.** În: *Plumb*, An 5, 2010 iul, nr. 40, p. 2-3.
Despre capitolul „Eminescu” din volumul: Nicolae Manolescu, „Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură”, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.

CODRESCU, Grigore. **La spectacolul *Istoriei critice...* a lui Nicolae Manolescu** (V)**: Mihai Eminescu – Prozatorul.** În: *Plumb*, An 5, 2010 aug, nr. 41, p. 2.
Despre capitolul „Eminescu” din volumul: Nicolae Manolescu, „Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură”, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.

CONSTANTINESCU, Viorica S. **Dicționar de cultură poetică. Eminescu**. Prefață de Codrin Liviu Cuțitaru; ilustrații: Violeta Lăcătuşu. Iaşi, Universitas XXI, 2010, VI, 328 p.: il.

CORBU, Daniel. **Eminescu, azi.** În: *Cronica*, An. 43, 2010 ian, nr. 1, p. 9.

CORBU, Daniel. **Eminescu azi.** În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 mar, nr. 2 (89), p. 15-18.

COROIU, Constantin. **Eminescu şi contemporanii săi** (I). În: *Cultura*, An. 5, 2010 iun 17, nr. 23 (278), p. 10.

COROIU, Constantin. **Eminescu şi contemporanii săi** (II). În: *Cultura*, An. 5, 2010 iun 24, nr. 24 (279), p. 10.

COROIU, Constantin. **Eminescu, Veronica Micle şi legendele de la Boureni.** În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 mar, nr. 3 (171), p. 104-105.

COŞEREANU, Valentin. **Eminescu - realitate şi sublimare poetică**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 110-114.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

COŞEREANU, Valentin. ***Jurnalul Junimii***. În: *Caiete critice*, 2010, nr. 6 (272), p. 21-23.

„Jurnalul Junimii” face parte din fondul ipoteştean şi conţine mărturii ale atmosferei cultural-intelectuale în care s-a format Mihai Eminescu.

COZMEI, Ion. **De la Eminovici la Eminescu** (I). În: *Plumb*, An. 5, 2010 aug, nr. 41, p. 14.

COZMEI, Ion. **De la Eminovici la Eminescu** (II). În: *Plumb*, An. 5, 2010 sep, nr. 42, p. 6.

COZMUŢA, Augustin. **Itinerar eminescologic**. În: *Nord literar*, An. 8, 2010 iun, nr. 6 (85), p. 4.

CRĂCIUN, Victor. **Mihai Eminescu: o imagine totală a omului şi operei la 160 de ani de la naştere**. **C**uvânt înainte de Eugen Simion; postfaţă de Mihai Cimpoi. Ediţia a 2-a, revăzută şi îmbogăţită. Bucureşti, Liga Culturală pentru Unitatea Românilor de Pretutindeni, Semne, 2010, 1 vol.
Partea 1: **Viaţa**. Fotografii: Vasile Blendea, Victor Crăciun, Nicolae Răileanu. 256 p.: fotogr. color.

CREŢU, Bogdan. **Măştile lui Eminescu**. În: *Timpul*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 31-34.
Iulian Costache, „Eminescu: negocierea unei imagini, construcţia unui canon, emergenţa unui mit”. Bucureşti, Cartea Românească, 2008.

CREŢU, Valeriu. **Veşnică veneraţie poetului nostru naţional - Mihai Eminescu**. Bucureşti, Amurg Sentimental, 2010, 123 p.: il.

CRIGAN, Grigore; HOSTIUC, Ştefan. **„La Cernăuţi, spiritul eminescian e grefat pe *spiritus loci*”**. În: *Poesis*, An. 21, 2010 ian-mar, nr. (228-229-230), p. 40-48.
Interviu cu Ştefan Hostiuc, realizat de Grigore Crigan.

CRISTEA, Miron. **Viaţa şi opera lui Mihai Eminescu: studiu din domeniul noii literaturi româneşti.** Bucureşti, Tempus Dacoromânia Comterra, 2010, 57 p.

CRISTI, Adi. **Care Mihai Eminescu?** În: *Cronica*, An. 43, 2010 ian, nr. 1, p. 9.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Eminescu economistul politic al mileniului III.** În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 iun, nr. 102, p. 5754-5755.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu – o poetică postromantică**. În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 iul, nr. 4 (91), p. 59-68.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu – receptare critică (Adrian Dinu Rachieru)**. În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 mai, nr. 3 (90), p. 41-45.
Adrian Dinu Rachieru, „Eminescu după Eminescu: texte şi contexte”. Timişoara, Editura Augusta, 2009.

CUBLEŞAN, Constantin. **Recitind *Mihai Eminescu din punct de vedere psihanalitic* de dr. C. Vlad.** În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 ian, nr. 1 (88), p. 35-41.
Constantin Vlad, „Mihai Eminescu din punct de vedere psihanalitic”, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1932.

CUMPĂTESCU, Andone. **Cu privire la medaliile Mihai Eminescu (text preluat şi adaptat)**. În: *Poezia*, An. 15, 2010, nr. 3 (53), p. 216-226.

DABIJA, Nicoleta. **Eminescu şi „chestiunea evreiască”**. În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 mai, nr. 3 (90), p. 33-40.

DAMIAN, Anca. **Mai simţim... eminescian?** În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 mai, nr. 101, p. 5683.

DIACONESCU, Traian. ***Apari să dai lumină*. Mitul Pygmalion la Ovidiu şi Eminescu**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 99-106.

DIACONESCU, Traian. ***Speranţa*. Un motiv literar în poezia lui Eminescu**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 85-92.

DIMA, Simona-Grazia. **Eminescu şi filosofiile Indiei**. În: *Luceafărul de dimineaţă*, 2010 iun 30, nr. 30 (948), p. 5.
Amita Bhose, „Proza literară a lui Eminescu şi gândirea indiană”. Cuvânt înainte de Carmen Muşat-Coman. Bucureşti, Editura Cununi de stele, 2010.

DOBRESCU, Alexandru. **Eminescu şi noi**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 1.

DOCSĂNESCU, Elena. **O statuie a lui Eminescu. Unde se află statuia lui Eminescu de la Dumbrăveni-Botoşani**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 230-247.

Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține şi secvențe din intervențiile participanților: Lucia Cifor, Maria Şleahtițchi, Ilie Moisuc, Dan Hăulică, Cornel Ungureanu, Mircia Dumitrescu şi Ieromonah Dosoftei Dijmărescu.

DRĂGULĂNESCU, Sebastian. **Două chipuri ale comicului în proza eminesciană**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 9-19.

DULCIU, Dan Toma. **Scrieri cifrate şi semne masonice în revista "Familia", în vremea lui Eminescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 192-203.

DUMITRESCU, Mircia. **În palimpsestul manuscriselor eminesciene**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 39-44.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține şi secvențe din intervențiile participanților: Dan Hăulică şi Eugen Simion.

DUMITRIU, Eugenia. **Eminescu şi Martin Cid**. În: *Contemporanul - ideea europeană*, v. 21, 2010 mar, nr. 3, p. 37.
Despre romanul lui Martin Cid, „Eminescu şi cele şapte păcate", în curs de traducere de Fabianni Belemuski.

Eminescu: sens, timp şi devenire istorică. Volum îngrijit de Gh. Buzatu, Stela Cheptea, Ştefan Lemny şi I. Saizu. Iaşi, TipoMoldova, 2010, 3 vol. (Opera Omnia) (Românii în istoria universală)

Eminescu 160. În: *Luceafărul de dimineață*, 2010 ian 13, nr. 1-2(919-920), p. 2.
Dezbatere pe tema „Este Eminescu poet național?", organizată de Academia Română.

***Eminescu şi romantismul german* [de] Zoe Dumitrescu-Buşulenga: un nou veşmânt editorial** / Dan Hăulică, Eugen Simion, Lucian Chişu, Sorin Lavric, Rodica Marinescu, Ierom. Teofan Popescu, Ierom. Dosoftei Dijmărescu. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 303-317.
Lansarea, la Muzeul Național al Literaturii Române (Bucureşti, 29 octombrie 2009), a volumului: Zoe Dumitrescu-Buşulenga, **„**Eminescu şi romantismul german". Ediția a 3-a, Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2009.

ENĂCHESCU, Oana Georgiana. ***Odă (în metru antic)*. Setea arzătoare de absolut**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 210-213.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

FILIP, Terezia. **M. Eminescu. Semne şi simboluri de aur** (I). În: *Nord literar*, An. 8, 2010 ian, nr. 1 (80), p. 20.

FILIP, Terezia. **M. Eminescu. Fascinație poetică şi simbolism sapiențial** (II). În: *Nord literar*, An. 8, 2010 feb, nr. 2 (81), p. 12, 14.

FIRESCU, Daniela. **Afinități eminesciene: imaginea obsedantă a vârstei de aur**. În: *Luceafărul de dimineață*, 2010 ian 13, nr. 1-2 (919-920), p. 12-13.

GAVRILIU, Leonard. **Eminescu pe canapeaua psihanalistului C. Vlad**. În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 iun-iul, nr. 6-7 (232-233), p. 34-36.

GÂRBEA, Horia. **Eminescu înfrunzind şi-n pielea goală** / H.G. În: *Luceafărul de dimineață*, 2010 sep 15, nr. 35 (953), p. 14.
Statuia lui Eminescu din fața Ateneului Român, realizată de Gh. Anghel.

GEANĂ, Gheorghiță. **Hyperion, între suflet şi spirit**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 152-162.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține şi intervenția lui Cornel Ungureanu.

GEORGESCU, Irina. **Virtutea iubirii în *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit***. În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 ian, nr. 1 (88), p. 30-35.
„Dulcea mea doamnă / Eminul meu iubit: corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle: scrisori din arhiva familiei Grazziella şi Vasile Grigorcea". Ediție îngrijită, transcriere, note şi prefață de Christina Zarifopol-Illias. Iaşi, Editura Polirom, 2000.

GEORGESCU, N. **Un accent uitat**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 mar 11, nr. 9 (264), p. 12-13.
Despre accentele din scrierile eminesciene.

GEORGESCU, N. **Al.G. Djuvara - un accident perpetuu în eminescologie?** În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 mar, nr. 3, p. 64-69.

GEORGESCU, N. **O catastrofă: apostroful**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 oct 14, nr. 40 (295), p. 12.
Despre înlocuirea apostrofului din scrierile eminesciene.

GEORGESCU, N. **O coală editorială pierdută**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 iun 24, nr. 24 (279), p. 14-15.
Despre coala editorială nr. 20, din ediția princeps Eminescu, trimisă de Maiorescu tipografiei Socec-Teclu.

GEORGESCU, N. **Editarea publicisticii eminesciene - între dorință şi necesitate: Ediția A.C. Cuza (1914)** (I). În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 20-25.

GEORGESCU, N. **Editarea publicisticii eminesciene - între dorință şi necesitate: Ediția A.C. Cuza** (II). În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 feb, nr. 2, p. 58-62.

GEORGESCU, N. **Ediția V.G. Morțun sau un scandal rău acoperit** (I). În: *Cultura*, An. 5, 2010 iul 15, nr. 27 (282), p. 14-15.

GEORGESCU, N. **Ediția V.G. Morțun sau un scandal rău acoperit** (II). În: *Cultura*, An. 5, 2010 iul 22, nr. 28 (283), p. 14-15.

GEORGESCU, N. **Un eminescolog: Traian Costa**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 apr 8, nr. 13 (268), p. 14-15.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (I). În: *Cultura*, An. 5, 2010 iul 29, nr. 29 (284), p. 16-17.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (II). În: *Cultura*, An. 5, 2010 aug 5, nr. 30 (285), p. 18.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (III). În: *Cultura*, An. 5, 2010 aug 12, nr. 31 (286), p. 20.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (IV). În: *Cultura*, An. 5, 2010 aug 19, nr. 32 (287), p. 12-13.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (V). În: *Cultura*, An. 5, 2010 aug 26, nr. 33 (288), p. 12.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (VI). În: *Cultura*, An. 5, 2010 sep 2, nr. 34 (289), p. 20.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (VII). În: *Cultura*, An. 5, 2010 sep 9, nr. 35 (290), p. 12.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (VIII). În: *Cultura*, An. 5, 2010 sep 16, nr. 36 (291), p. 20.

GEORGESCU, N. **Eminescu: zece „basne” filologice** (IX). În: *Cultura*, An. 5, 2010 sep 30, nr. 38 (293), p. 8-9.

GEORGESCU, N. **Eminescu şi autocenzura**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 apr 22, nr. 15 (270), p. 20.

GEORGESCU, N. **Forme echivalente grafic la Eminescu**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 iun 10, nr. 22 (277), p. 8-9.

GEORGESCU, N. **Greşeli mărturisitoare**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 iun 17, nr. 23 (278), p. 14-15.
Despre greşelile de tipar din textele eminesciene publicate.

GEORGESCU, N. **„Limba se mişcă, punctuaţia stă”.** În: *Cultura*, An. 5, 2010 nov 11, nr. 44 (299), p. 14.
„Gramaticalizarea excesivă a unui text, fie el de Eminescu, de Creangă ori de Caragiale, riscă să-l scoată din zona vie a vorbirii, îl osifică, îl face bun de pus la muzeu”.

GEORGESCU, N. **Lucruri noi despre Eminescu.** În: *Porto Franco*, An. 20, 2010 apr-mai-iun, nr. 170, p. 24-25.
Conţine un text semnat de C.A.N. (Mihail Canianu), publicat în *Adevărul* din 16 iunie 1933.

GEORGESCU, N. **Multe şi mărunte...: *Măsurariul civilizaţiunii unui popor***. În: *Cultura*, An. 5, 2010 oct 21, nr. 41 (296), p. 15.
Despre intervenţiile editoriale asupra textelor eminesciene, ca urmare a reformelor succesive ale scrierii limbii române.

GEORGESCU, N. **Niciodată ca odată...** În: *Cultura*, An. 5, 2010 mai 13, nr. 18 (273), p. 14-15.
Despre oscilaţia formelor şi a punctuaţiei în textele eminesciene publicate.

GEORGESCU, N. **Niciodată ca odată**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 apr, nr. 4, p. 66-70.
Despre oscilaţia formelor şi a punctuaţiei în textele eminesciene publicate.

GEORGESCU, N. **O nuntă fără soacre**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 mar 25, nr. 11 (266), p. 13.
Despre „Nunta în codru”.

GEORGESCU, N. **Pentru o pedagogie națională**. În: *Cultura*, An. 4, 2010 nov 4, nr. 43 (297), p. 19.
Despre editarea operei eminesciene.

GEORGESCU, N. **Prefața lui Maiorescu** (I). În: *Cultura*, An. 5, 2010 iul 1, nr. 25 (280), p. 12-13.
„Va deveni text canonic al tuturor edițiilor Maiorescu, sub titlul «Prefață la ediția d'intâi». În ediția princeps nu are titlu”.

GEORGESCU, N. **Prefața lui Maiorescu** (II). În: *Cultura*, An. 5, 2010 iul 8, nr. 26 (281), p. 15.
„Va deveni text canonic al tuturor edițiilor Maiorescu, sub titlul «Prefață la ediția d'intâi». În ediția princeps nu are titlu”.

GEORGESCU, N. ***Românul* contra *Timpul*. Polemicile eminesciene privite dinspre „celălalt”. Rezumat bibliografic** (I). În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 mai, nr. 5, p. 62-70.

GEORGESCU, N. ***Românul* contra *Timpul*. Polemicile eminesciene privite dinspre „celălalt”. Rezumat bibliografic** (II). În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 iun, nr. 6, p. 64-67.

GEORGESCU, N. ***Românul* contra *Timpul*. Polemicile eminesciene privite dinspre „celălalt”. Rezumat bibliografic** (III). În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 iul-aug, nr. 7-8, p. 66-71.

GEORGESCU, N. ***Românul* contra *Timpul*. Polemicile eminesciene privite dinspre „celălalt”. Rezumat bibliografic** (IV). În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 oct, nr. 10, p. 60-65.

GEORGESCU, N. ***Românul* contra *Timpul*. Polemicile eminesciene privite dinspre „celălalt”. Rezumat bibliografic** (V). În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 nov, nr. 11, p. 58-63.

GEORGESCU, N. ***Românul* contra *Timpul*. Polemicile eminesciene privite dinspre „celălalt”. Rezumat bibliografic** (VI). În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 dec, nr. 12, p. 64-67.

GEORGESCU, N. **Unchiul şi mătuşile**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 nov 25, nr. 46 (301), p. 12.
Aspecte stilistice în poeziile „Scrisoarea IV” şi „Luceafărul” de Mihai Eminescu.

GEORGESCU, N. **Vrei sa fii tu câinele de pază al lui Eminescu? Eminescu şi virgula**. În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 ian, nr. 97, p. 5260-5261.
Gheorghe Doca, „Eminescu – o perspectivă dialogică”, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2009, 2 vol.

GHEORGHE, Mihai-Daniel. **Luceafărul cel melancolic**. În: *Cultura*, An. 5, 2010 iun 10, nr. 22 (277), p. 15.
Despre caracterul melancolic al lui Eminescu.

GHEORGHIŞOR, Gabriela. **Obsesii vechi, accente noi**. În: *Luceafărul de dimineață*, 2010 mar 10, nr. 11-12 (929-930), p. 4.
Monica Spiridon, „Eminescu sau despre convergență”, Craiova, Scrisul Românesc, 2009.

GLODEANU, Gheorghe. **Avatarurile prozei lui Eminescu**. Ediția a 2-a, revăzută. Iaşi, Tipo Moldova, 2010, 247 p.

GRECU, Elena-Alina; GRECU, Maria. **Stilul lui Mihai Eminescu**. În: *Stilul marilor scriitori români ai secolului al XIX-lea.* Piteşti, Paralela 45, 2010, p. 99-106.

GRIGURCU, Gheorghe. **Eminescu ieri şi azi**. În: *Ramuri*, 2010 feb, nr. 2 (1124), p. 4.

GRUIA, Lucian. **Ion Filipiciuc – *Simptomuri politice în boala lui Eminescu* (Editura Criterion Publishing, Bucureşti, 2009)**. În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 aug, nr. 104, p. 6018.

HATMANU, Dan. **„Destin nepereche”**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 282-283.
Lucrare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

HEITMANN, Klaus. **Aspecte ale tradiționalismului în gândirea românească a secolului XX**. În: *Vatra*, 2010, nr. 7, p. 57-62.
Conține referiri şi la poetul Mihai Eminescu, „cel care poate fi considerat părintele tradiționalismului”.

HORIA, Vintilă. **Carnet românesc: Eminescu la Viena; Cu Bălcescu; Un vis suprarealist; Despărțirea de Ovid Caledoniu**. În: *Jurnalul literar*, An. 21, 2010 ian-mar, nr. 1-6, p. 1, 10-11.

HORODNIC, Ramona. **Valențe ale sacrului în *Făt-Frumos din lacrimă***. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 186-194.

Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

HORVAT, Săluc. **Un eminescolog octogenar.** În: *Nord literar*, An. 8, 2010 iul-aug, nr. 7-8 (86-87), p. 5, 22.
Grațian Jucan, „M. Eminescu. Medalioane feminine şi alte articole”, Satu-Mare, Editura Citadela, 2009.

HORVAT, Săluc. **Manuscrisele lui Mihai Eminescu**. În: *Nord literar*, An. 8, 2010 ian, nr. 1 (80), p. 10.
„Manuscrisele Mihai Eminescu”. Ediție coordonată de Eugen Simion, preşedintele Academiei Române, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004-2009, 35 vol.

HREHOR, Constantin; VATAMANIUC, Dimitrie. **Spiritul lui Eminescu obligă.** În: *Vatra*, 2010, nr. 12, p. 28-35.
Interviu cu Dimitrie Vatamaniuc, realizat de Constantin Hrehor.

IACOB, Livia. **Erosul şi tentația improvizației culte**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 20-27.

IACOBAN, Mircea Radu. **Eminescu**. În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 iun, nr. 102, p. 5752.

IANCU, Vasile. ***Vianu despre Eminescu* – un instrument bibliografic de reală utilitate.** În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 iul, nr. 7 (175), p. 97.
„Vianu despre Eminescu”. Ediție şi prefață de Vasile Lungu. Bucureşti, Editura Minerva, 2009.

ILIE, Emanuela. **Eminescu şi fabula identitară**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 28-50.

JIANU, Simona. **Visul în opera eminesciană: lucrare ştiințifică**. Craiova, Legis, 2010, 49 p.

JUCAN, Grațian. **M. Eminescu şi *Miorița***. În: *Poesis*, An. 21, nr. 9-10 (236-237), 2010, p. 86-91.

JUCAN, Grațian. **Mihai Eminescu şi Jan Urban Jarnik.** În: *Poesis*, An. 21, 2010 ian-mar, nr. 228-229-230, p. 81-82.
Jan Urban Jarnik (1848-1923), profesor de romanistică la Universitatea din Praga.

LAVRIC, Sorin. **Noica şi Eminescu**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 115-119.
Comunicare susţinută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conţine şi intervenţia lui Ion Pop.

LEONTE, Liviu. **Semnificaţia unei biografii**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 276-281.
Lucrare susţinută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

LOVIN, Constantin. **Omagiu lui Eminescu**. În: *Plumb*, An. 5, 2010 iun, nr. 39, p. 3.

LUCEAC, Ilie. **Eminescu şi intelectualitatea românească din Bucovina faţă de teoria modernă a psihologiei popoarelor (a doua jumătate a secolului al XIX-lea)**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 80-86.
Comunicare susţinută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

LUPU, Ion. **Să nu-l uităm pe Eminescu**. În: *Plumb*, An. 5, 2010 ian, nr. 34, p. 3.

MANEGA, Miron. **Cât costă Eminescu?** În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 feb, nr. 98, p. 5392-5393.
Despre dezvoltarea „industriei” Eminescu.

MANIU, Leonida. **Eminescu în viziunea lui George Popa**. În: *Studii eminescologice*. Vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 171-185.

MANIU, Leonida. **George Popa – *Eminescu sau dincolo de absolut***. În: *Cronica*, Serie nouă, 2010 iul, nr. 7, p. 8.
George Popa, „Eminescu sau dincolo de absolut”, Iaşi, Princeps Edit, 2010.

MANIU, Leonida. **George Popa – *Eminescu sau dincolo de absolut*** (I). În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 aug, nr. 104, p. 5978.
George Popa, „Eminescu sau dincolo de absolut”, Iaşi, Princeps Edit, 2010.

MANIU, Leonida. **George Popa – *Eminescu sau dincolo de absolut*** (II). În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 oct, nr. 106, p. 6206.
George Popa, „Eminescu sau dincolo de absolut”, Iaşi, Princeps Edit, 2010.

MANOLACHE, Viorella. **Dincolo de *luxul existenței istorice*: Eminescu şi (re)întoarcerea evenimentului politic în *historie***. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 135-142.

MARCU, Emilian. **Adrian Dinu Rachieru, *Eminescu după Eminescu*, Editura Augusta, Timişoara, 2009, 254 p.** În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 iun, nr. 6 (174), p. 186.

MARCU, Emilian. **Virgil Ene, *Previziuni ştiințifice în opera lui Eminescu*, Editura Brumar, 2010**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 apr, nr. 4 (172), p. 180.

MARIAN, Rodica. **„Orbirea" Luceafărului şi „cenuşa" din inima lui Eminescu**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 51-58.

MARIAN, Rodica. **„Orbirea" Luceafărului şi „cenuşa" din inima lui Eminescu.** În: *Contemporanul - ideea europeană*, v. 21, 2010 mar, nr. 3, p. 15-16.

MARINO, Adrian. **Poetul național**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 mar, nr. 3, p. 9-11.
Articolul, apărut inițial în *Națiunea* (An. II, nr. 378, 28 iulie 1947), face parte din volumul: Adrian Marino, „Cultură şi creație". Ediție, text îngrijit şi prefață de Aurel Sasu. Cluj-Napoca, Eikon, 2010.

MAZZONI, Bruno. **Note pentru o relectură a variantelor eminesciene**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 269-275.
Lucrare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

MĂNUCĂ, Dan. **Reeditări inutile**. În: *Convorbiri literare*, An. 143, 2010 ian, nr. 1 (169), p. 62-64.
Zoe Dumitrescu-Buşulenga, „Eminescu". Vol. 1: „Viața", Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2009.

MILICĂ, Ioan. **Poezie şi limbaj**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 139-151.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține şi secvențe din intervențiile participanților: Ion Pop, Gheorghiță Geană, Teodora Stanciu, Lucia Cifor, Maria Şleahtițchi, Dan Hăulică şi Cornel Ungureanu.

MINCU, Marin. **Dilema eminesciană şi cvadruplarea subiectului romantic**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 26-30.
Capitol din studiul „Între plagierea lui Călinescu şi politizarea tendenţioasă”, publicat parţial, înainte de moartea autorului, în revista *Cuvântul* şi în ziarul *Cotidianul*.

MITOCARU, Victor. **Divina amnezie**. În: *Ateneu*, An. 47, 2010 feb, nr. 2 (486), p. 23.

MIU, Constantin. **Complexul voievodal în lirica lui Eminescu**. În: *Rost*, An. 8, 2010 iun, nr. 88, p. 48-50.

MIU, Constantin. **Spiritualitatea geto-dacă în *Memento mori***. În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 ian, nr. 97, p. 5258-5259.

MODREANU, Simona. **Altcum, despre fidelitate**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 18-19.
Mihai Eminescu, „Lumina de lună. Poezii alese / Lumière de lune. Poèmes choisis”. Ediţie bilingvă în traducerea lui Nikolas Blithikiotis. Botoşani, Editura Geea, 2008.

MOISUC, Ilie. **Eminescu *par lui-même*. Note pentru o poetică implicită a lecturii**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 59-71.

MOISUC. Ilie. **Eminescu şi lumile gîndirii**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 214-229.
Comunicare susţinută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conţine şi intervenţia Mariei Şleahtiţchi.

MUREŞAN, Rodica. **Receptarea lui Eminescu**. În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 ian-feb, nr. 1-2 (227-228), p. 26-27.
Adrian Dinu Rachieru, „Eminescu după Eminescu: texte şi contexte”, Editura Augusta, 2009.

MUŞAT-COMAN, Carmen. **Amita Bhose, sora mai mare a lui Eminescu**. În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 mar, nr. 99, p. 5459-5460.
Despre Amita Bhose, traducător, critic şi exeget al textelor eminesciene.

NARÇIN, Ali. **În camera cosmică a cuvintelor este Mihai Eminescu**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S.

Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 145-146.

NARÇIN, Ali. **Sözcüklerin kozmik odasında Mihai Eminescu**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 147-150.

NEAMŢU, Gheorghe. **Invitaţie la un regal Eminescu**. Târgu Lăpuş, Galaxia Gutenberg, 2010, 314 p.

NEDELCEA, Tudor. **Avatariile tipăririi manuscriselor eminesciene**. În: *Caiete critice*, 2010, nr. 6 (272), p. 14-20.

NEDELCEA, Tudor. **Avatariile tipăririi manuscriselor eminesciene.** În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 iun-iul, nr. 6-7 (232-233), p. 30-33.

NEDELCEA, Tudor. **Eminescu şi realsemitismul**. Craiova, Sitech, 2010, 281 p.

OPAIŢ, Oana. ***Luceafărul* – de la poezie metafizică la „cel mai lung poem de dragoste”...** În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 sep, nr. 5 (92), p. 10-19.
Premiul revistei *Dacia literară* (Botoşani, „Porni Luceafărul...”, 2010).

OPRESCU, Florin. **In(actualitatea) lui Eminescu: izomorfismele canonului literar**. Bucureşti, Contemporanul, 2010, 300 p. (Biblioteca Contemporanul. Sub semnul lui Hermes)

PAPUC, Liviu. **Sărbătorirea lui Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 iun, nr. 6 (174), p. 118.

PARASCHIVAŞ, Emanoil. **Clopot pentru surzi: povestiri adevărate**. Bucureşti, Editura Societăţii Scriitorilor Români, 2010, 344 p.

PATRAŞ, Antonio. **Eminescu şi mutaţia valorilor estetice**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 iun, nr. 6 (174), p. 114-117.

PĂDURARU, Neculai. **Eminescu şi grădina cu vise**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 259-267.
Lucrare susţinută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conţine şi intervenţia lui Dan Hăulică.

PÂRJA, Gheorghe. **Săluc Horvat – *De la Titu Maiorescu la Petru Creția: contribuții la un dicționar al eminescologilor***. În: *Nord literar*, An. 8, 2010 ian, nr. 1 (80), p. 4.
Săluc Horvat, „De la Titu Maiorescu la Petru Creția: contribuții la un dicționar al eminescologilor”, București, Editura Libra, 2010.

PERJU, Viorica. **Cromatica în reprezentarea scenică a unor basme fantastice de Mihai Eminescu şi de A.S. Puşkin**. Iaşi, Universitas XXI, 2010, 248 p., [45] p. il.

PETRAŞ, Irina. **Cartea viselor** (6). În: *Contemporanul - ideea europeană*, v. 21, 2010 mar, nr. 3, p. 4.

PETRAŞ, Irina. **Catilinari şi temperatori**. În: *România literară*, An. 43, 2010 nov 19, nr. 44, p. 6.
Ioan Derşidan, „Catilinari şi temperatori. Eminescu şi Caragiale”, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2010.

PETRAŞ, Irina. **Păguboasa manie a demitizărilor**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 2-5.

PETRESCU, Nicu Dan. **Adevărul despre Eminescu** (I). În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 mai, nr. 101, p. 5703.

PETRESCU, Nicu Dan. **Adevărul despre Eminescu** (II). În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 iun, nr. 102, p. 5803.

PETROVICI, Emil. **Rimele româneşti din punct de vedere fonologic: fragment**. În: *Poezia*, An. 15, 2010, nr. 2 (52), p. 74-76.
Despre rimele versurilor eminesciene. Fragmentul este preluat din revista *Limbă şi literatură* (Bucureşti), I, 1955.

PISTOL APOPEI, Alina. **Din nou despre Eminescu şi Lenau**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 75-84.

PLATON, Mircea. **Eminescu şi nevoia de modele**. În: *Convorbiri literare*, An. 143, 2010 ian, nr. 1 (169), p. 134.
Miruna Lepuş, „Despre Eminescu şi ce-am învățat descoperindu-l”, Bucureşti, Editura Vremea, 2008.

POP, Ion. **Reperul Eminescu**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 45-57.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

POP, Sânziana. **Un episod biografic tulburător, evocat la 160 ani de la naşterea lui Eminescu.** În: *Rost*, An. 8, 2010 ian-feb, nr. 83-84, p. 12-17.
Despre plecarea lui Eminescu, la 25 ianuarie 1866, în Transilvania. Articol publicat iniţial în revista *Formula As*, în anul 1999.

POPA, George. **Eminescu – autoportretul geniului**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 107-119.

POPA, George. **Eminescu între autohtonie şi universalitate**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 iun, nr. 6 (174), p. 33-40.
Conferinţă expusă la Academia Română, Filiala Iaşi, la 30 ianuarie 2010.

POPA, George. **Eminescu între autohtonie şi universalitate** (I). În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 iun, nr. 102, p. 5758-5759.
Conferinţă expusă la Academia Română, Filiala Iaşi, la 30 ianuarie 2010.

POPA, George. **Eminescu între autohtonie şi universalitate** (II). În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 iul, nr. 103, p. 5858-5859.
Conferinţă expusă la Academia Română, Filiala Iaşi, la 30 ianuarie 2010.

POPA, George. **Eminescu între autohtonie şi universalitate** (III). În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 aug, nr. 104, p. 5958.
Conferinţă expusă la Academia Română, Filiala Iaşi, la 30 ianuarie 2010.

POPA, George. **Eminescu sau dincolo de absolut**. Prezentare de Leonida Maniu. Iaşi, Princeps Edit, 2010, 515 p.
Text în limbile română şi engleză.

POPA, George. **Eminescu şi Hegel – analogii de sensuri**. În: *Cronica*, Serie nouă, 2010 oct, nr. 10, p. 19.

POPA, George. **Eminescu şi Heidegger** (I). În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 ian, nr. 1 (88), p. 26-29.

POPA, George. **Eminescu şi Heidegger** (II). În: *Dacia literară*, An. 21, 2010 mar, nr. 2 (89), p. 10-14.

POPA, George. **Luceafărul: treptele spiritului hyperionic**. Traducerea în limba engleză a textelor „Luceafărul – spaţiul absolutului" şi „Luceafărul – poem neterminat": Aurora Ştef. Sibiu, Arhip Art, 2010, 143 p. (Hermeneutică; 1)
Cuprinde texte succesive în limbile română şi engleză.

POPA, Mircea. **Eminescu, noutăți biografice? Un frate al poetului, participant la insurecția poloneză.** În: *România literară*, An. 43, 2010 dec 17, nr. 48, p. 10-11.

POPESCU, Cristina. **Eminesciana postmodernității levantine** (I, II). În: *Convorbiri literare*, An. 143, 2009 dec, nr. 12 (168), p. 96-98; 2010 ian, nr. 1 (169), p. 106-110.

PRELIPCEANU, Nicolae. **Eminescu şi calendarul ortodox**. În: *Ramuri*, 2010 feb, nr. 2 (1124), p. 3.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Anii formației; amprenta bucovineană**. În: *Bucovina literară*, An 21, 2010 apr-mai, nr. 4-5 (230-231), p. 50-61.
Eminescu văzut de eminescologii bucovineni.

RACHIERU, Adrian Dinu. **„Apărarea” lui Eminescu**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 iun, nr. 6, p. 57-59.
„Dar a-l «apăra» pe Eminescu nu înseamnă a-l scuti de o percepție critică, ridicând ziduri protectoare. Adevăratul test al actualității sale rămâne, negreşit, lectura”.

RACHIERU, Adrian Dinu. **„Conjurația anti-Eminescu” – o ficțiune?** În: *Oglinda literară*, An. 8, 2010 ian, nr. 97, p. 5254-5255.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Con-viețuirea cu Eminescu**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 6-8.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Eminescu după Eminescu.** Spicuri operate de Calistrat Costin. În: *Plumb*, An. 5, 2010 mar, nr. 36, p. 2.
Adrian Dinu Rachieru, „Eminescu după Eminescu: texte şi contexte”, Timişoara, Editura Augusta, 2009.

RACHIERU, Adrian Dinu. **România - țara lui „pseudo”?** În: *Însemnări ieşene,* An. 2, 2010 feb, nr. 2, p. 22-25.

RACHIERU, Adrian Dinu. **„Umbra” lui Eminescu la Berlin**. În: *Acolada*, An. 4, 2010 ian, nr. 1 (28), p. 6, 26.

Recurs la Eminescu. În: *Rost*, An. 8, 2010 ian-feb, nr. 83-84, p. 18.
Citate extrase din: Mihai Eminescu, „Opere politice”, Iaşi, Editura Timpul, 1997.

REDINCIUC, Nicoleta. ***Omul* eminescian. Limitări şi *nemargini*.** În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 195-209.

Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține și secvențe din intervențiile participanților: Gheorghiță Geană, Teodora Stanciu și Dan Hăulică.

ROTARU, Alexandru I. **Lacrima lui Eminescu**. În: *Revista română de versuri şi proză*, An. 14, 2010, nr. 1-3 (148-150), p. 19.

RUSU, M.N. **Eminescu la răspântii.** În: *Plumb*, An. 5, 2010 mai, nr. 38, p. 2.
Opinii ale criticului M.N. Rusu, publicate în revistele *Lumina lină* şi *Roumanian Herald*.

RUSU, M.N. **Restituiri: *La izvoarele eminescologiei...*** În: *Plumb*, An. 5, 2010 iun, nr. 39, p. 3-4.
„Din contribuțiile reputatului critic apărute în anii româneşti de dinainte de ’89”. (C. Costin)

SASU, Aurel. **Spaima de Eminescu**. În: *Nord literar*, An. 8, 2010 ian, nr. 1 (80), p. 10.

SAVIN, Nastasia. **Câteva aspecte ale expresivității involuntare în *Dorobanții* de Mihai Eminescu**. În: *Poesis*, An. 21, 2010 iun-iul-aug, nr. (233-235), p. 80-83.
Premiul revistei *Poesis* la Concursul național de poezie și interpretare critică „Porni Luceafărul”, Botoşani, 2010.

SAVITESCU, Alex. **Veronică-ntr-un picior, ghici ciupercă ce-i!** În: *Suplimentul de cultură*, 2010 feb 6-12, nr. 259, p. 4.
Propunerea de sanctificare a lui Mihai Eminescu.

SĂHLEAN, Adrian. **Ce facem cu Eminescu?** În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 apr, nr. 100, p. 5556-5557.

SIMION, Eugen. **Eminescu între zelatori şi delatori**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 29-38.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține și secvențe din intervențiile participanților: Dan Hăulică, Gheorghiță Geană şi Alexandrina Cernov.

SITAR-TĂUT, Daniela. **Condiția vocației vis-à-vis de „trăirea românească”**. În: *Nord literar*, An. 8, 2010 mai, nr. 5 (84), p. 6.
Alexandru Buican, „Posteritatea lui Bacovia şi *Istoria*... lui G. Călinescu”, Cluj-Napoca Editura Risoprint, 2010.

SOROHAN, Elvira. **Eminescu şi Kant sau marea revelație**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 163-175.

Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține şi secvențe din intervențiile participanților: Cornel Ungureanu şi Dan Hăulică.

SOROHAN, Elvira. **Visul nemuririi în cugetarea eminesciană**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 iun, nr. 6 (174), p. 19-23.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Religia în publicistica lui Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 143, 2010 ian, nr. 1 (169), p. 1-6.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Revizorul şcolar Mihai Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2010 iun, nr. 6 (174), p. 1-10.

SPIRIDON, Elena. **De ce este Eminescu atît de „popular"?** În: *Revista română*, An. 16, 2010 feb, nr. 1 (59), p. 12-13.

SPIRIDON, Vasile. **Lecțiuni despre Eminescu**. În: *Ateneu*, An. 47, 2010 iul-aug, nr. 7-8 (491-492), p. 27.
Dan Mănucă, „Oglinzi paralele", Bucureşti, EuroPress, 2008.

SPIRIDON-BÎRSAN, Marilena. **Aspecte mariologice în poezia *Răsai asupra mea***. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 93-98.

STAICU-BUCIUMENI, Neculai I. **Marele patriot Nicolae Filipescu despre Mihai Eminescu**. În: *Porto Franco*, An. 20, 2010 ian-feb-mar, nr. 167, p. 9.

STAN, Constantin. **Un altfel de avatar** (I). În: *Luceafărul de dimineață*, 2010 ian 27, nr. 4 (922), p. 6.
Despre volumul „Avatarii ale manuscriselor lui Eminescu".

STAN, Constantin. **Un altfel de avatar** (II). În: *Luceafărul de dimineață*, 2010 feb 3, nr. 5-6 (923-924), p. 6.
Despre volumul „Avatarii ale manuscriselor lui Eminescu".

Studii eminescologice: vol. 12. Coordonatori: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj Napoca, Clusium, 2010, 241 p.
Publicația cuprinde lucrările susținute la Simpozionul Național „Eminescu: carte – cultură – civilizație", care se desfăşoară anual la Botoşani.

STUMBEA, Camelia; BÂRLEANU, Ingrid. **Mihai Eminescu: bibliografie selectivă: 2009**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12.

Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 209-241.

ŞERBAN, Geo. **Disidenţă la statuia lui Eminescu**. În: *Observator cultural*, An. 10, 2010 ian 14-20, nr. 508, p. 18.
„Geo Bogza a conferit cultului eminescian, aşa cum înţelegea să-l ilustreze, fără emfază, cu o discretă cucernicie, un sens disident, echivalent contestării manifestărilor apologetice oficiale, îmbîcsite de naţionalism profanator".

ŞERBAN, Geo. **Eminescu în destinul lui G. Călinescu**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 101-109.
Comunicare susţinută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

ŞERBAN-NACLAD, Raluca. **Nostalgia în poezia eminesciană**. În: *Tomis*, An. 45, 2010 ian, nr. 478, p. 75-77.

ŞERBAN-NACLAD, Raluca. **Sensuri ale morţii în poezia eminesciană**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 176-185.
Comunicare susţinută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

ŞLEAHTIŢCHI, Maria. **Faţa şi umbrele fiinţei: Eminescu în viziunea lui Dumitru Irimia**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 129-138.
Comunicare susţinută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu", 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

TĂNĂSESCU, Chris. **Note despre vizionarismul prozodic al lui Eminescu**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 123-131.

ŢIGĂNUŞ, Virgil Nistru. **„Hyperion rămâi oriunde..."**. În: *13 plus*, An. 13, 2010 ian-feb-mar, nr. 1-2-3 (137), p. 1.

ŢUPU, Florin. **Crez şi cunoaştere la Eminescu, în viziunea Zoei Dumitrescu-Buşulenga**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 186-191.

UNGUREANU, Cornel. **Eminescu şi Slavici. Proiectul unei geografii literare. O pagină a Acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 87-100.

Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna.

UNGUREANU, Cornel. **O şansă a culturii române**. În: *Însemnări ieşene*, An. 2, 2010 ian, nr. 1, p. 9.

URSACHE, Petru. **Ficțiuni thanatice la Eminescu**. În: *Bucovina literară,* An. 21, 2010 mar, nr. 3 (229), p. 1, 32-35.

VANHESE, Gisèle. **Eminescu parmi nous**. În: *Caiete critice*, 2010, nr. 6 (272), p. 53-56.

VASILE, Geo. **Eminescu, o obsesie a prozei lui Eliade**. În: *Luceafărul de dimineață*, 2010 ian 13, nr. 1-2 (919-920), p. 14-15.

VASILE, Geo. **Il motivo poetico del dolore universale**. În: *Profili letterari italo-romeni = Profiluri literare italo-române*. Iaşi, Princeps Edit, 2010, p. 10-15.
Despre Giacomo Leopardi, Mihai Eminescu, Ion Vinea, George Bacovia şi Marino Piazzolla.

VASILE, Geo. **Proza lui Eminescu în cinci avataruri**. Traducere în limba italiană de Mariana Câmpean. În: *Profili letterari italo-romeni = Profiluri literare italo-române*. Iaşi, Princeps Edit, 2010, p. 396-399.

VATAMANIUC, D. **Eminescu şi concepția sa despre stat**. În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 ian-feb, nr. 1-2 (227-228), p. 23-25.

VATAMANIUC, D. **Eminescu şi dicționarul său de economie politică**. În: *Bucovina literară*, An. 21, 2010 apr-mai, nr. 4-5 (230-231), p. 48-49.

VESCAN, Ioan T. **„Din archivul Național...”**. În: *Studii eminescologice*: vol. 12. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, 2010, p. 204-208.
Despre poezia „Pocăința bețivului”, atribuită lui Mihai Eminescu.

VIANU, Ion. **Shakespeare, Eminescu şi nupțialitatea**. În: *Dilemateca*, An. 5, 2010 aug, nr. 51, p. 83.

VONCU, Răzvan. **O ediție discutabilă**. În: *România literară*, An. 42, 2010 apr 2, nr. 11, p. 14.
„Vianu despre Eminescu”, ediție şi prefață de Vasile Lungu, Bucureşti, Editura Minerva, 2009.

VRABIE, Diana. **Revenind la ideea Eminescu...: *Eminescu după Eminescu (texte şi contexte)* de A.D. Rachieru**. În: *Oglinda literară*, An. 9, 2010 iun, nr. 102, p. 5753.
A.D. Rachieru, „Eminescu după Eminescu: texte şi contexte”, Timişoara, Editura Augusta, 2009.

ZELETIN, C.D. ***Ramurile nu mă lasă...*** În: *Acolada*, An. 4, 2010 ian, nr. 1 (28), p. 6, 26.

ZUB, Alexandru. **Eminescu şi identitatea națională**. În: *Caietele de la Putna*, v. 3, 2010, p. 58-72.
Comunicare susținută la colocviul „În căutarea absolutului: Eminescu”, 19-22 august 2010, Mănăstirea Putna. Conține şi secvențe din intervențiile participanților: Eugen Simion, Ion Pop, Gheorghiță Geană, Teodora Stanciu, Cornel Ungureanu, Geo Şerban şi Sorin Lavric.

Tipărit la
«CLUSIUM»
Cluj-Napoca, iunie 2011